

FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

GEFF (Genre film festival) 1963. – 1970.: kontekstualni i teorijski presjek

Luja Šimunović

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

GEFF (GENRE FILM FESTIVAL) 1963. - 1970.: KONTEKSTUALNI I TEORIJSKI PRESJEK

GEFF (Genre film festival) 1963 – 1970: contextual and theoretical intersection

Luja Šimunović

SAŽETAK

Diplomski rad razmatra uvelike neistraženu bijenalnu manifestaciju GEFF i pokret antifilm s kulturno-povijesnog i teorijskog motrišta te ih određuje kao pojave uz bok avangardnim i neoavangardnim tendencijama šezdesetih godina na međunarodnoj i domaćoj sceni.

Prva dva poglavlja, *Definicija konteksta* i *Avangardizmi pedesetih i šezdesetih godina*, definiraju korijene nastanka pokreta antifilm čiji teorijski oslonac nalaze u razgovorima između entuzijastičnih članova Kinokluba Zagreb zabilježenim u katalogu *Knjiga GEFF-a 63*. Poglavlja osvrću se na povijest kinoamaterizma u Hrvatskoj i svijetu, kao i povijest pisanja o filmu i povijest filmske avangarde. Paralelno prate političke promjene na domaćoj razini, ponajprije one vezane za novo socijalističko uređenje države koje je izazvalo cvjetanje filmskog amaterizma na domaćoj sceni – kako u Zagrebu, tako u Splitu i Beogradu.

Središnje poglavlje *Film kao integralni dio života: avangardna vizija antifilma* u fokus stavlja razgovore naslovljene *Antifilm i mi* koji su se održavali između 1962. i 1963. godine, teorijski ih raščlanjujući i smještajući u kontekst novih, prvenstveno likovnih, tendencija. Trasira veze teorijskih postavki kako domaće avangarde, tako i svjetske: ideja bavljenja filmom premješta se iz okvira medija pričanja priče u ludičku aktivnost čija je zadaća fenomenološkim pristupom istraživati.

Poglavlje *Četiri susreta filmskih stvaralaca eksperimentatora: Genre film festival (GEFF)* ispituje avangardnu teoriju u praksi, kada ideja antifilm izlazi na svjetlo dana u četiri izdanja festivala GEFF-a: *Antifilm i nove tendencije* (1963.), *Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma* (1965.), *Kibernetika i estetika* (1967.) i *Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam* (1970.).

Recepcija novog pokreta ocrтана je diskusijama između pripadnika beogradske i zagrebačke škole, čime se jasnije oslikava antifilm ne kao žanr filma, već kao zaigrani, *geffovski* duh. Za

svako izdanje festivala popisane su osnovne informacije te se obrazlažu njima specifične tematske i teorijske postavke. Zaključno, poglavlje sagledava antifilm u praksi, definira termin *film fiksacije* kojega uvodi Dušan Stojanović kao žanr svojstven zagrebačkim eksperimentatorima, a poglavlje osvrće se i na tipologije eksperimentalnih filmova GEFF-a, od filma redukcije, minimalnog i strukturalnog filma, filma materijalističkog usmjerenja do proširenog filma koje u praksi nalazimo u filmovima autora i duhovnog nositelja pokreta, Mihovila Pansinija, zatim Vladimira Peteka, Tomislava Gotovca, Ivana Martinca, Ante Verzottija, Milana Šameca i Zlatka Hajdlara.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 57 stranica

Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *amaterizam, antifilm, avangarda, eksperimentalni film, GEFF, kinoklub*

Mentor: Jasna Galjer, dr. sc., Filozofski fakultet

Ocjenjivači: Ime i prezime, titula, ustanova

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Luja Šimunović diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom GEFF (Genre film festival) 1963. – 1970.: kontekstualni i teorijski presjek rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, [datum]

Vlastoručni potpis

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Definicija konteksta.....	3
2.1. Što je kinoamaterizam?	4
2.2. Početak stoljeća.....	5
2.2.1. Pisanje o filmu: ontološka perspektiva početka stoljeća.....	6
2.3. Kinosekcija Fotokluba Zagreb.....	7
2.4. Klub kinoamatera Zagreb.....	9
2.5. Realističke tendencije pedesetih godina.....	9
2.6. Klub kinoamatera Zagreb u socijalističkom režimu.....	10
3. Avangardizmi pedesetih i šezdesetih godina.....	12
3.1. Međunarodne tendencije pedesetih i šezdesetih godina: autorski film i neoavangarda.....	13
3.1.1. Eksperimentalni film avangarde i neoavangarde.....	16
3.2. Avangardne tendencije pedesetih i šezdesetih godina u Hrvatskoj: EXAT 51 i grupa Gorgona.....	18
3.3. Nova generacija Kinokluba Zagreb.....	20
4. Film kao integralni dio života: avangardna vizija antifilma.....	22
4.1. Temeljne pretpostavke i temeljni problemi.....	23
4.2. Prema novom filmu: <i>moderato cantabile</i>	24
4.3. Korelacije suvremenih umjetničkih tendencija: <i>prva vizija antifilma</i>	25
4.4. O nomenklaturi: kratka digresija o pojmu antifilm.....	28
4.5. Antifilm kao izraz kritičke svijesti zapadnoeuropskog kruga.....	30
4.6. Konačno, <i>Što je to antifilm?</i>	34
5. Četiri susreta filmskih stvaralaca eksperimentatora: Genre film festival (GEFF).....	37
5.1. <i>Savjetovanje o eksperimentalnom filmu: razgovori u prosincu 1963. godine</i>	38
5.2. Četiri izdanja Genre film festivala (1963. – 1970.).....	40
5.2.1. <i>Antifilm i nove tendencije (1963.)</i>	40
5.2.2. <i>Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma (1965.)</i>	41
5.2.3. <i>Kibernetika i estetika (1967.)</i>	43
5.2.4. <i>Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam (1970.)</i>	45
5.3. Žanrovi eksperimentalnih filmova GEFF-a.....	46
6. Zaključak.....	50

1. Uvod

Rad *GEFF (Genre film festival) 1963. – 1970.: kontekstualni i teorijski presjek* nastojat će oslikati kontekst iz kojeg je niknula neoavangardna poetika antifilma, čiji teorijski oslonac nalazimo u katalogu prvoga izdanja Genre film festivala objavljenom 1967. godine. Naslov kataloga je *Knjiga GEFF-a 63*, a on će nam u ovom istraživanju ujedno služiti kao putokaz za kontekstualizaciju četiri inačice bijenalna festivala.

Zadatak prva dva poglavlja određen je potrebom za kontekstualizacijom, odnosno trasiranjem povijesnih i teorijskih podloga na koje se oslonila poetika antifilma. Ona je proizašla iz avangardne težnje k rušenju tradicije, ali jednako tako iz neoavangardnih zahtjeva za temeljnim preispitivanjem filmske forme od strane filmskih entuzijasta okupljenih oko Kinokluba Zagreb. Trasirajući temeljne povijesne reference, relevantne za eksperimentalne tendencije GEFF-a, u središnjem poglavlju ćemo teorijski raščlaniti katalog *Knjiga GEFF-a 63* s povijesne, teorijske i filozofske perspektive. Nova poetika koju možemo iščitati bazirana je na depasiranju shvaćanja filma kao medija pričanja priče i izraza autora i izmještaj težišta na plan fenomenologije filma.

U okviru promjene poetike presudan je osvrt na javni nastup antifilma povodom manifestacije Genre film festival koja se od prvog izdanja, 1963. godine, održala četiri puta. Festivalski naslovi određuju i poglavlja toga dijela: *Antifilm i nove tendencije* (1963.), *Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma* (1965.), *Kibernetika i estetika* (1967.) i *Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam* (1970.). Ispitat ćemo uspjeh i teorijske postavke svakog festivala, a konačno ćemo pogled usmjeriti i na žanrovske odrednice filmova produciranih u kontekstu *geffovske* prakse.

Postavivši kontekstualne i teorijske temelje cilj nam je pristupiti katalogu *Knjiga GEFF-a 63* kao manifestnom proglasu poetike antifilma. Uz bok suvremenim i tek koju godinu starijim umjetničkim pojavama, grupi Gorgona i pokretu Novih tendencija, on svjedoči o progresivnim aspiracijama k redefiniciji granica umjetnosti, znanosti i života. Godine 1963. teorijske postavke su, dakle, konačno oblikovane u praksu festivalom Genre film festival (GEFF) osnovanom u nadi da okupi istomišljenike, odnosno filmske stvaraoce-eksperimentatore.

Navedenim ciljem ukazali smo i na relevantnost teme kontekstualne i teorijske obrade GEFF-a, a valja istaći i da ona do sada nije sustavno obrađena, odnosno ne na način da je moguće istraživački se osloniti na neki pregled ili monografsku studiju. No nismo posve sami, naime, pojavu GEFF-a spominju brojni stručnjaci – Petra Belc u nedavno objavljenom radu o Mihovilu Pansiniju u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* (2016.), zatim Tomislav Brčić (2008.), Diana Nenadić (2017.), Hrvoje Turković (2002., 2003., 2007. i 2009.), Vanja Obad (2003. i 2014.) i Vjekoslav Majcen (2002.) – koji su kako povijesnom obradom fenomena kinoklubova, tako i analizom prakse eksperimentalnih filmova šezdesetih u Hrvatskoj postavili temeljne okvire za naše istraživanje.

Od velikog značenja za istraživanje bit će nam i izvorni glasovi, odnosno tekstovi Dušana Stojanovića i Mihovila Pansinija, napisani šezdesetih godina, ali i sekundarni materijal koji se odnosi na tendencije mimo prakse filmskog eksperimentalnog stvaralaštva, posebno *Pojmovnik suvremene umjetnosti* Miška Šuvakovića (2005.), zatim studije o avangardnim tendencijama u likovnim umjetnostima Zvonka Makovića (2007.) i Ješe Denegrija (1985.). Važan su izvor arhivski materijal iz vremena, u Hrvatskom filmskom savezu u kojemu su sačuvane originalne brošure, bilteni i novine objavljenije za vrijeme GEFF-a.

Istraživačke metode koje tema i njezina dosadašnja obrađenost nameće su, dakle, raznovrsne, od arhivskog istraživanja do istraživanja literature, komparacija, analize djela i njihova tumačenja do razmatranja sakupljenih podataka i zaključaka. Cilj istraživanja je pružiti sustavan uvid, odnosno pregled koji omogućuje bolje razumijevanje GEFF-a u kontekstu suvremenih pojava na umjetničkoj i kulturnoj sceni.

Ocrtavši značajan opseg posla koji nas čeka, ne preostaje nam ništa drugo nego da se upustimo – preuzmimo naslov knjige Dušana Stojanovića (1998.) – u *veliku avanturu* GEFF-a.

2. Definicija konteksta

Duhovni nositelj pokreta i osnivač GEFF-a, dr. Mihovil Pansini, osvrćući se na povijest Kinokluba, navodi da svatko tko se upušta u zadatak povijesne obrade fenomena antifilma, treba imati na umu sve od popisa izdanih knjiga, filmova iz kinoteke do pregleda likovnih izložbi.¹ To znači u duhu i mislima rekonstruirati onodobnu intelektualnu klimu i obzore, međutim točno utvrditi, točno znati što se čitalo u to vrijeme, o čemu se govorilo i što je prethodilo Sizifov je posao. Usporedba je primjerena, s obzirom da je Camusev esej, *Mit o Siziifu* (1942.), izašao u hrvatskom prijevodu upravo šezdesetih godina – a spominje ga i Pansini, kao jednu od knjiga koju je „svatko“ imao u vlastitoj biblioteci.²

Pročitavši Pansinijevo svjedočanstvo, ubrzo su u obzor istraživanja i na radni stol, već prepunom papira i knjiga, ušli filozofski eseji Alberta Camusa. Duhovna i intelektualna suglasja od Camuseva apsurdna stvaratelja i umjetnika ili Barthesove teze o smrti autora do teza iznesenih u katalogu *Knjiga GEFF-a 63* nedvojbeni su. No, njihova razmatranja u omjeru na zadatak diplomskog istraživanja – kojemu je cilj pružiti uvid u pojavu za koju sustavni pregled još nije napisan – čini se iskorakom u stranu, i to prije nego što je glavni zadatak obavljen. Osim toga, obvezuje i na istraživanje drugih srodnih referenci, a s njima otvara pitanje gdje podvući crtu pred nepreglednim morem podataka iz privatnih, javnih, državnih arhiva, biblioteka, podruma i tavana.

Stoga, fokusirat ćemo se na ono što je vremenski i prostorno dosegljivo, a rekreira relevantne obrise prošlosti s povremenim odstupanjima u metafiziku.

U tom smislu posebno je važno istaći nekoliko paralelnih povijesti čije su se niti uvijek isprepletale, a konačno se i spojile u razgovorima o antifilmu vođenima početkom šezdesetih godina u podrumskim prostorima Kinokluba Zagreb. Relevantne povijesti koje ćemo obuhvatiti su povijest domaćeg i inozemnog kinoamaterizma, povijest kinoklubova, povijest pisanja o filmu te povijest avangardnog filma, koja ide uz bok povijesti avangardne i neoavangardne likovne ili vizualne umjetnosti.

¹ Mihovil Pansini, »Pet razdoblja kinokluba«, u: *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (ur.) Duško Popović, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kino klub Zagreb, 2003., str. 6.

² Pansini, 2003., 6.

Nekoliko je temeljnih izvora za uvid u navedene niti iz kojih je tekstura povijesti filma tkana: za hrvatsku scenu to su studije Hrvoja Turkovića (2003.), *Kinoklub Zagreb: Filmsko sadište i rasadište*, Vjekoslava Majcena (2002.) *Hrvatski neprofесиjski film – 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928 – 1998)*, te Tomislava Brčića (2008.) *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF*. Kao zanimljivost ovdje možemo dodati da već 1969. godine u časopisu *Sineast* izlazi tekst *Od Miletića do GEFF-a: Razvoj filmskog amaterizma u Jugoslaviji*, u kojemu se ističu glavni trenuci povijesti kinoamaterizma Jugoslavije. Za međunarodne usporedbe, referirat ćemo se prvenstveno na knjigu Davida Bordwella (2005.) *O povijesti filmskog stila* te zbornik tekstova iz povijesti teorije filma Dušana Stojanovića (1978.) *Teorija filma*.

Uvid u osnovne značajke razdoblja kako ih vide različite discipline, od povijesti umjetnosti, do povijesti filma i amaterizma, nužan je kako bi se u toj skici istaknuli formativni trenutci koji su temelj uporišta za razumijevanje fenomena antifilma i njemu vezanog festivala, GEFF-a.

2.1. Što je kinoamaterizam?

Kinoamaterizam nužno predstavlja određen tip bavljenja filmom koja ne može postojati bez svoje protuteže, profesionalne kinematografije. Odnosno, mora postojati sustav komercijalne kinematografije, sustav profesionalaca, publike i institucija koja omogućuje, a katkad i ideologijom nalaže specifične uvjete bavljenja filmom. Nasuprot tome stoji amaterizam, bavljenje filmom iz osobnog zadovoljstva, često za užu publiku, često s ograničenim sredstvima. Kao što je potrebna kino-industrija za profesionalizam, tako je i potrebna dostupnost opreme za amaterizam – jednom kada su ta dva uvjeta zadovoljena, može se govoriti o amaterizmu, koji na koncu i povlači za sobom potrebu za kinoklubovima kao mjestima okupljanja filmskih entuzijasta.³

O tome piše teoretičar i povjesničar filma Hrvoje Turković (2003.). Od „otkrića“ filma do tridesetih godina, profesionalizam i amaterizam dvije su vrlo teško razlučive kategorije. Radi se o vremenu kada se rijetko snimalo, kada je bilo vrlo skupo i teško doći do potrebne opreme

³ Hrvoje Turković, »Kinoklub Zagreb: Filmsko sadište i rasadište«, u: *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (ur.) Duško Popović, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kino klub Zagreb, 2003., str. 10-14.

te su zato svi koji su se bavili filmom bili, kako ih naziva, „povremeni profesionalci“.⁴ Zato, zaključuje, tu je granicu najbolje naći u organizacijama „kao društveni znak samosvjesne artikulacije amaterizma kao izlučiva, društvena fenomena, kao posebnog kulturnog, kinematografskog (proizvodno, prikazivačko, tumačilačkog) područja“.⁵

2.2. Početak stoljeća

Termin *kinoklub* pojavio se 1907. godine u tekstu već naslovljenom *Le Ciné-Club* autora Edmonda Benoît-Levyja u časopisu *Phono-Ciné-Gazette* (Slika 1) – i sâm časopis, kako, navodi Greg DeCuir Jr. (2011.) možemo smatrati prvim kinoklubom.⁶ Pokrenut je 1905. godine kao prvi profesionalni časopis u Francuskoj posvećen filmu i fotografiji.⁷ U Hrvatskoj je postojala, saznajemo u pregledu povijesti kinoklubova Vjekoslava Majcena (2002.), duga i plodna tradicija bavljenja fotografijom koja se razvijala već u doba djelovanja Izidora Kršnjavog, kada je 1892. godine osnovan Zagrebački klub amatera (kasnije Fotoklub Zagreb). Unutar kluba pojedini su članovi počeli pokazivati interes za kinematografsku fotografiju, koji kulminira dvadesetih godina sa skupinom koja počinje snimati filmskom kamerom.⁸

Upravo dvadesetih godina javlja se u Europi kao pokret amaterska kinematografija zahvaljujući uspostavi snažne filmske industrije i širenju filma koji poslije Prvog svjetskog rata postaje dominantan popularan medij.⁹ To je omogućeno rasprostranjenošću i lakšom dostupnošću opreme za realizaciju filma. Za primjer Vjekoslav Majcen navodi Eastman Kodak koji 1923. godine počinje proizvodnjom 16 mm filma, dok tvrtka Pathé Frères izdaje *Pathé-Baby* kameru s 9,5 mm filmom (Slika 2) čime se standardizira filmska vrpca uskog formata. Navedeni uvjeti utjecali su na porast interesa za kinoamaterizam te su omogućili krugu entuzijasta sustavno bavljenje filmskim snimanjem.¹⁰

⁴ Turković, 2003., 10-14.

⁵ Turković, 2003., 13-14.

⁶ Greg DeCuir Jr., »Yugoslav Ciné-enthusiasm«, u: *Pol. Sc. Int. Rel.*, VIII, 2 (2011.), str. 37.

⁷ Jean-Jacques Meusy, »Benoît-Levy, Edmond«, u: *Encyclopedia of Early Cinema*, (ur.) Richard Abel, London: Routledge, 2005., str. 65.

⁸ Vjekoslav Majcen, »Hrvatski neprofесиjski film: 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928 - 1998)«, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 29 (2002.), str. 188.

⁹ Majcen, 2002., 188.

¹⁰ Majcen, 2002., 188.

Tako je primjerice Maksimilijan Paspas, protagonist naše povijesti kinoamaterizma, imao upravo *Pathé baby* kameru. Snimajući svoju djecu i obitelj on kod nas utemeljuje žanr obiteljskog filma¹¹ – žanra koji će se, kako ćemo vidjeti – naći na meti u razgovorima o antifilmu.

2.2.1. Pisanje o filmu: ontološka perspektiva početka stoljeća

Knjiga GEFF-a još je desetljećima daleko, no nemoguće je pristupiti knjizi koja je dijelom manifest, dijelom svjedočanstvo opozicijskih stavova o filmu, a da se ne prisjetimo i ukratko izložimo kako i o čemu se pisalo o filmu za vrijeme povijesne avangarde.

Od početka 20. stoljeća, kroz prvo, drugo i treće desetljeće, filmski su si stvaratelji i entuzijasti nametnuli nezahvalan zadatak: dokazati da film doista jest umjetnost, ravnopravna, ali supstancijalno različita od drugih. U tom smislu tragalo se za posebnostima filma, za onim što je njemu jedinstveno te što kao medij može postići mimo puke reprodukcije stvarnosti.

Ricciotto Canudo već 1911. godine piše o filmu kao umjetnost potpune sinteze, o potrebi za filmom koja ima moć stvoriti *totalnu umjetnost* kakvoj smo uvijek težili.¹² Hugo Munsterberg u tekstu *Svrha umjetnosti* 1917. godine imperativno nalaže kako film ne smije oponašati kazalište, jer mu je onda tek bližnja kopija. Djelo, nastavlja, postaje umjetničko onda kada prevlada stvarnost – ono birajući, izdvajajući oslobađa pojavnu stvarnost prirodnih veza za razliku od znanosti koja uspostavlja veze, čime posebne pojave gube posebnost.¹³

U praksi, govorimo o filmovima povijesne avangarde: futuristički, dadaistički, nadrealistički film, kao i njemački ekspresionizam i ruska montažna škola. U okviru tih tendencija, nalazimo i tekstove manifestnog karaktera, koji propagiraju specifične pristupe stvaranju filmova. Tu je primjerice tekst Filippa Tommasa Marinettija, *Futuristički film* iz 1916. godine u kojemu kroz četrnaest točaka najavljuje kakvi će futuristički filmovi biti, između ostaloga kao filmske

¹¹ Tomislav Brčić, »Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF«, *Zapis* 62 (2008.), *sine pagina*

¹² Ricciotto Canudo, »Teorija sedam umetnosti«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 51-54.

¹³ Hugo Munsterberg, »Svrha umetnosti«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 64-71.

poeme, govori, pjesme, drame nerazmjera, izlozi ideja, događanja i tipova predmeta.¹⁴ Sergej Ejzenštejn dvadesetih godina objavljuje tekstove kojima iscrpno izlaže svoje teze o filmu – osnovni postupak je montaža atrakcije, kao slobodna montaža proizvoljno odabranih dijelova, točno usmjerenih na postizanje određenog efekta.¹⁵ Germaine Dulac 1927. godine govori o čistom, integralnom filmu – koji govori za sebe, lišen elemenata koji su mu tuđi. Kao izraz čiste emocije, takav pristup određujemo kao impresionistički film (Slika 3).¹⁶

David Bordwell (2005.) opisuje to kao vrijeme kada su kritičari izjednačavali „legitimne moći” medija filma s njegovim „jedinstvenim moćima” – odnosno – umjetnički filmovi bili bi prvenstveno oni koji stvaraju i otkrivaju nepoznate veze vizualnom transformacijom stvarnosti.

17

Ovakvo, ontološko shvaćanje filma – ideje da film ima bit koju ima zadatak ispuniti – pratit ćemo i kroz pedesete godine sa strujom okupljenom oko časopisa *Cahiers du Cinéma* na čelu s Andréom Bazinom.¹⁸ O *La nouvelle critique* još ćemo govoriti, no za sada ćemo se još vratiti na događanja prvih nekoliko desetljeća 20. stoljeća.

2.3. Kinosekcija Fotokluba Zagreb

Od sredine dvadesetih godina kinoamateri se okupljaju u afirmiranim fotoklubovima, a već početkom tridesetih osnivaju se samostalni kinoklubovi koji se pak povezuju u nacionalne i međunarodne saveze. Tako se u Engleskoj osniva *Institute of Amateur Cinematographers* čija je osnovna briga unapređenje kinoamaterizma, dok se u Parizu 1929. godine utemeljuje udruga kinoklubova pod predsjedništvom Germaine Dulac.¹⁹

Maksimilijan Paspas i Oktavijan Miletić već su 1928. godine u sklopu Fotokluba Zagreb osnovali Kinosekciju koja svakih petnaest dana održava sastanke gdje se prikazuju amaterski

¹⁴ Fillippo Tommaso Marinetti, »Futuristički film« u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 267-272.

¹⁵ Sergej Ejzenštejn, »Montaža atrakcije«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 178-180.

¹⁶ Germaine Dulac, »Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 292-298.

¹⁷ David Bordwell, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2005., str. 48.

¹⁸ Bordwell, 2005, 69.

¹⁹ Majcen, 2002., 188.

filmovi, drže predavanja i projekcije za građane.²⁰ Osim Paspé i Miletića, tu su sudjelovali i Tošo Dabac, Ljudevit Griesbach, August Drekaris i Milivoj Kučić.²¹ Snimali su uglavnom kratkometražne nijeme filmove na crno-bijeloj 9,5 mm vrpci – i to dokumentarne filmove s putovanja, obiteljske filmove, ali i igrane, kriminalističke filmove i komedije.²²

U Belgiji je 1931. godine osnovan *L'Union Belge des Cinéastes Amateurs* (UBCA), koji iste godine priređuje prvi međunarodni natječaj amaterskih filmova. Od tada se održavaju redovite godišnje smotre po cijeloj Europi: do 1939. godine održane su u Amsterdamu, Parizu, Barceloni, Berlinu, Parizu, Beču i Zürichu. Dolazi i do formalnog stvaranja međunarodne organizacije UNICA-e, koja i danas djeluje kao svjetska organizacija filmskih i videoamatera u okviru UNESCO-a – a među članovima-osnivačima našla se Hrvatska.²³

Kinosekcija u Zagrebu 1934. godine objavljuje natječaj za najbolji amaterski film na koji su se mogli javiti autori iz cijele Jugoslavije – među sedam odabranih filmova, ovdje je prikazana i poznata simfonija velegrada, *Zagreb u svjetlu velegrada* (1933.) Oktavijana Miletića. Paralelno Sveslavenskoj izložbi umjetničke fotografije zagrebačkog Fotokluba u jesen 1935., kinoamateri organiziraju i prvu međunarodnu filmsku smotru, odnosno Prvi sveslavenski filmski natječaj na koji su bili pozvani kinoamateri Jugoslavije, Čehoslovačke i Poljske. Na natječaj je stigao dvadeset i jedan film te je *Nocturno* (1935.) Oktavijana Miletića proglašen najboljim sveslavenskim filmom.²⁴

Tridesetih godina naši kinoamateri uspješno se plasiraju i na međunarodnim festivalima. Tako primjerice 1935. godine na 4. Međunarodnom festivalu amaterskog filma u Barceloni Oktavijan Miletić dobiva drugu nagradu za igrani film *Faust* (1934.), a prikazan je i dokumentarni film *Idila na Jadranu* (1934.), film Karla Pehareca *Avionom preko Jadrana*, film Maksimilijana Paspé *Revija boja*, kao i film Ljudevita Vidas *Tunolovci na Jadranu*.²⁵

²⁰ Turković, 2003., 12-13.

²¹ Brčić, 2008., *sine pagina*

²² Brčić, 2008., *sine pagina*

²³ Majcen, 2002., 188.

²⁴ Majcen, 2002., 190.

²⁵ Majcen, 2002., 190.

2.4. Klub kinoamatera Zagreb

U vrijeme osnivanja prvih amaterskih i filmofilskih klubova u Europi, Klub kinoamatera Zagreb utemeljuje se 20. studenog 1935. kao prvi registrirani kinoklub u Hrvatskoj, ali i ondašnjoj Kraljevini Jugoslaviji.²⁶ Osnutkom Kluba, Vjekoslav Majcen (2002.) utvrđuje, završava prvo razdoblje kinoamaterizma u Hrvatskoj: Klub se ustaljuje na dvadesetak stalnih, aktivnih članova koji se sastaju svake srijede u Gradskom podrumu, a jednom mjesečno organiziraju projekcije za građanstvo. Pojedini autori sve više njeguju određenu vrstu filmova, tako se polako napušta snimanje dokumentarnih zapisa – dok Paspas sve više snima dokumentarne filmove, Oktavijan Miletić afirmira se kao autor igranih filmova.²⁷

Radi se o vremenu koje Hrvoje Turković (2003.) opisuje kao *visokograđansko razdoblje*, kada je društveni sastav članstva činilo srednjestaležno, a ponajviše višestatusno građanstvo koje je kinoamaterizmu davalo ugledni prosvjetiteljski status i kulturnu samosvijest. Turković nastavlja, takva vrsta amaterizma statusno se izjednačila, a možda je čak ostvarila prestižnu prednost nad profesionalizmom.²⁸

Do pedesetih godina kinoamaterizam u Hrvatskoj obilježen je pretežno obiteljskim i putopisnim filmovima, filmovima koji registriraju događaje u neposrednoj okolini autora bez većih estetičkih pretenzija.²⁹

2.5. Realističke tendencije pedesetih godina

U Francuskoj se do kraja četrdesetih godina dogodio filmofilski *boom* – izlazilo je nekoliko filmskih tjednika, objavljene su brojne stručne knjige te je do 1954. godine bilo preko dvije stotine kinoklubova među kojima je najslavniji *Objectif 49*.³⁰ Novo shvaćanje filma kristaliziralo se u grupi filmskih kritičara *La nouvelle critique* te tekstovima objavljenim u novonastalim časopisima *Cahiers du Cinéma* 1951. (Slika 4) i *Positif* 1952. godine.³¹

²⁶ Turković, 2003., 10.

²⁷ Majcen, 2002., 191-193.

²⁸ Turković, 2003., 12-13.

²⁹ Majcen, 2002., 193.

³⁰ Bordwell, 2005., 70-71.

³¹ Bordwell, 2005., 70-71.

Pojavom zvuka, starija generacije kritičara držala je kako je film time izgubio svoju posebnost, točnije ono po čemu se razlikuje od stvarnosti. Zadatak nove kritike, na čelu s Andréom Bazinom, bio je dokazati kako se upravo zahvaljujući tome film približio svojoj biti: pričanju priča i vjernoj reprodukciji zbilje.³² Dokaz u praksi bili su holivudski filmovi, s posebnom ulogom filma *Građanin Kane* (1941.) Orsona Wellsa, te talijanski neorealizam čije je *Kradljivce bicikla* (1948.) Vittorija de Sice Bazin dičio kao remek-djelo koje se oslobođenjem pojma *glumac*, *redatelj* i *priča* do najvišeg stupnja približio stvarnosti (Slika 5).³³

Pomalo mističnog predznaka u tumačenju, André Bazin govori o ukorijenjenoj ljudskoj potrebi imitacije prirode *mitom totalnog filma* – mita koji pretpostavlja vječnu težnju što vjernijem prikazu zbilje, od pećinskih slika, preko slikarstva, kiparstva, fotografije, konačno do filma koga svaki novi izum – zvuk i boja – samo vraća iskonskim korijenima mašte čovječanstva.³⁴ U kontekstu filmskog realizma, nezaobilazna figura je filmski teoretičar Siegfried Kracauer koji u tekstu *Priroda filma* govori o obavezi filmskog medija – oni filmovi koji su vjerni svojstvima medija imaju pravo na estetsku vrijednost.³⁵

S time možemo zaključiti ovaj kratki osvrt na realističke težnje pedesetih, s uvidom da do tada još uvijek govorimo o ontološkom shvaćanju filma, to jest o shvaćanju filma kao medija koji ima bit koju mora otkriti i ispuniti.

2.6. Klub kinoamatera Zagreb u socijalističkom režimu

Pedesete godine Klubu kinoamatera Zagreb donijele su mnoge promjene: za početak, u novim okolnostima socijalističkog društva, Klub se preimenuje u Kinoklub Zagreb, naziv koji je zadržao i do danas. Središnja ličnost i dalje je Maksimilijan Paspas te članovi i dalje rade vlastitom tehnikom, samostalno financirajući proizvodnju, što nužno podrazumijeva očuvanje građanskog i imućnijeg statusa članova. Turković (2003.) upućuje na stilski kontinuitet: u ovom

³² Bordwell, 2005., 69-86.

³³ Andre Bazin, »Kradljivci bicikla«, u: *Šta je Film? IV „Estetika realnosti: neorealizam“*, (ur.) Dušan Stojanović, Momčilo Ilić, Beograd: Institut za film, 1967., str. 31-47.

³⁴ Andre Bazin, »Mit totalnog filma«, u: *Šta je Film? I „Ontologija i jezik“*, (ur.) Dušan Stojanović, Momčilo Ilić, Beograd: Institut za film, 1967., str. 13-16.

³⁵ Siegfried Kracauer, »Priroda filma«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 387-397.

revizionističkom razdoblju niskograđanskog kluba nalazit ćemo ponajprije putopisne i znanstveno-obrazovne filmove.³⁶

Istovremeno, Turković upozorava i na značajne promjene: Kinoklub Zagreb nije mogao djelovati kao autonomna udruga nego je morao biti uključen u nadzorno višu instituciju – u ovom slučaju, to je bio Fotosavez Hrvatske koji je pak bio pod krovom još više instancije, Narodne tehnike Hrvatske. Pokret Narodne tehnike bio je obilježen ideološkim ciljevima, gdje je programatska industrijalizacija postala ključnim dijelom socijalističkog programa. Film se našao kao važna sastavnica populističko-prosvjetiteljskom krilu industrijalizacije. Filmski amaterizam, dobivši viši društveni cilj, zaradio je uz državnu pomoć i ideološku kontrolu.³⁷

Uza sve navedeno, slijedom snižavanja statusa građanstva u socijalističkom okruženju amaterizam ipak gubi na kulturnoj i društvenoj prestižnosti. S fokusom službene politike na razvoju kinematografske industrije, amaterizam postaje pogrdan pojam – činjenica koja će, Turković će zaključiti, imati i svoje prednosti.³⁸

Smanjenim statusom, kinoamateri su bili postavljeni na marginu – mimo pogleda službene politike, a potaknuti njenim naglaskom na promicanju kinematografije kao važne umjetnosti dalo je motiva, čitamo kod Turkovića, da se umjetnički rad počne smatrati „prvorazrednim zadatkom”.³⁹

S time otvaramo novo poglavlje u povijesti Kinokluba Zagreb, čije će se avangardne tendencije formulirati u tezama iznesenima u *Knjizi GEFF-a*, a objaviti na međunarodnom festivalu eksperimentalnog filma GEFF (Genre film festival), prvi puta održanom u Zagrebu 1963. godine.

³⁶ Turković, 2003., 12.

³⁷ Turković, 2003., 12.

³⁸ Turković, 2003., 12.

³⁹ Turković, 2003., 13.

3. Avangardizmi pedesetih i šezdesetih godina

Za novo poglavlje toga dijela filmske povijesti i neposrednu temu ovoga istraživanja, važan je uvid u teorijski i povijesni kontekst koji je potaknuo zagrebačke filmofile okupljene oko Kinokluba Zagreb da streme novom razumijevanju estetike i poziva kinoamatera.

U Hrvatskoj se nakon Drugog svjetskog rata intenzivno razvijala infrastruktura filmske industrije unutar nacionalizirane jugoslavenske kinematografije.⁴⁰ Službena politika privilegirala je filmski izraz ratne tematike, pri čemu prvi poslijeratni film, *Živjeće ovaj narod* (1947.) Nikole Popovića, postaje upravo prototipom estetike socijalnog realizma, točnije zahtjeva za filmom koji ima zadaću svoj estetski identitet uklopiti u opću sliku Naroda i Partije (Slika 6).⁴¹ Zahvaljujući naglasku politike na razvitku i formaciji službene, profesionalne kinematografije, amateri su se našli marginalizirani u sferi kinoklubova, što im je dozvolilo veću slobodu djelovanja i izražaja.⁴²

U okviru klime kraja četrdesetih i početka pedesetih godina počinju se isticati autori Kinokluba Zagreb koji za razliku od prijašnje generacije filmu ne pristupaju kao mediju za reprodukciju svakodnevnih događaja, nego kao sredstvu koje ima moć umjetničkog izraza.⁴³ Kao specifičan trenutak sjecišta dviju generacija – one starije, Maksimilijana Paspé i Oktavijana Miletića, i nove, Mihovila Pansinija i Tomislava Kobije, možemo označiti 1954. godinu, odnosno godinu kada Kinoklub Zagreb priređuje prvu poslijeratnu klupsku priredbu, *I. zagrebački festival amaterskog filma* na koga se javlja sedamnaest kinoamatera s četrdeset i pet filmova.⁴⁴

Složenu i znatno širu političku, ekonomsku a onda i kulturnu atmosferu u Jugoslaviji, koja je svojom reformskom silinom utjecala i na promjene u Kinoklubu Zagreb, sažeto je opisao Hrvoje Turković (2003.) u studiji *Kinoklub Zagreb: Filmsko sadište i rasadište*:

„Bilo je to razdoblje različitih reformskih poteza u Jugoslaviji (tzv. privredna reforma, uvođenje samoupravljanja, preustrojstvo Komunističke partije u Savez komunista) koje je sve prožimalo pojačanim liberalističkim duhom (u odnosu na ideologiju i ideološku disciplinu). Takva opće

⁴⁰ Ana Janevski, »We can't promise to do more than experiment«, u: *Quaderns portàtils* (2012.), 4-6.

⁴¹ Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997. ; pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladnički zavod Globus, 1998., str. 162-164.

⁴² Janevski, 2012., 5.

⁴³ Majcen, 2002., 196.

⁴⁴ Majcen, 2002., 195.

‘liberalizirana’ atmosfera pokrenula je, osobito među mladim kulturnjacima, potih, liberalistički polet, implicitno polemičan sa ‘sorealističkom’ doktrinom o ulozi umjetnosti u socijalističkome društvu, a nadahnut tadašnjim svjetskim pokretom modernizma, obilježena inovativnim patosom, romantičarski usredotočena na umjetnost kao iskaz osobnosti, stvaralačke individualnosti (‘autorizma’). Mladi su ljudi dolazili s vizijama ‘nove umjetnosti’, želeći ovoj pridružiti i film, otkriti teme i stilove dotad neiskušane, inaugurirati ‘novi film’, biti ‘avangardan.’⁴⁵

Kulturni život Zagreba dopuštao je našim filmašima susrete s modernističkim i avangardnim filmskim strujanjima već krajem četrdesetih godina kada su se u Kinu Balkan (danas Kino Europa) počele održavati redovite matinee s projekcijama suvremenih filmova i klasika (Slika 7).⁴⁶

Prije no što oslikamo ovo novo, avangardno razdoblje Kinokluba Zagreb i razgovore koje su amateri vodili početkom šezdesetih godina, nastojat ćemo u duhu prethodnog poglavlja ocrtati što se događalo u filmu i likovnim umjetnostima na međunarodnoj i domaćoj sceni. Čitajući *Knjigu GEFF-a 63* postat će nam jasno kako je nemoguće govoriti o domaćim avangardnim i eksperimentalnim praksama, bez uvoda u filmski modernizam i eksperimentalni film kao rod na presjecištu filmske i likovne umjetnosti.

3.1. Međunarodne tendencije pedesetih i šezdesetih godina: autorski film i neoavangarda

Kroz pedesete godine do početka šezdesetih, teorija filma s jedne strane zalazi u sfere strukturalizma baziranog na lingvistici – shvaćanja filma kao jezika, odnosno složene strukture znakova – a s druge inaugurira novi, autorski film s ishodom koji je, u širem smislu, oslobodio filmske autore i teoretičare obaveze dokazivanja filma kao umjetnosti.

Za opisati zapadnjački modernistički film pedesetih i šezdesetih možemo se poslužiti sintagmom *camera-stylo*, u prijevodu *kamera-nalivpero*, francuskog kritičara i redatelja Alexandra Astruca⁴⁷ – zahtjevom da film postane čin čista osobna stvaralaštva, „izravan i

⁴⁵ Turković, 2003., 14.

⁴⁶ Majcen, 2002., 196.

⁴⁷ Alexandre Astruc, »Rađanje nove avangarde: kamera-nalivpero«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978., str. 363-366.

neposredan poput romanopisčeve olovke”.⁴⁸ Tako primjerice u Francuskoj, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, François Truffaut, okupljeni oko časopisa *Cahiers du Cinéma*, artikuliraju tu novu vrstu autorski usmjerenog filma – specifično, francuskog novog vala. Ono što možemo istaknuti i time zakoračiti u sferu likovnih, odnosno vizualnih umjetnosti, jest da se autori filmskog modernizma oslobađaju ograničenja pravila žanra, pravila lijepih umjetnosti, pravila medija: filmski autor govori o čemu želi, kako želi.

Ta stavka opisuje i tendencije umjetničkih grupa, pokreta, stilova koji će se javiti kroz pedesete i šezdesete godine: pop art, neodada, umjetnost performansa, minimalna umjetnost, feministička umjetnost, konceptualna umjetnost. Bez ulaženja u svaki pokret i stil specifično možemo pokušati kroz nekoliko primjera ukazati na općeniti duh i razmišljanja koja su se formirala kroz te godine.

Uspjeh apstraktnog ekspresionizma Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana, Marka Rothka još uvijek je držao ideju umjetničkog stvaralaštva u sferi visokih, lijepih umjetnosti akademskog kruga čija je teorijska poluga bila sadržana u estetičkim postavkama Clementa Greenberga. Prvo u Engleskoj s Richardom Hamiltonom i Davidom Hockneyjem, a zatim Americi s Andyjem Warholom, Jasperom Johnsom, Robertom Rauschenbergom, pop art kao pokret temeljen na „prikazivanju, izražavanju i upotrebi simbola, vrijednosti i značenja masovnog, potrošačkog i kasno-industrijskog društva visokog modernizma”⁴⁹ uvodi u visoku umjetnost nove, komercijalne tehnike poput asamblaža potrošačkih proizvoda i serigrafije.⁵⁰ Svakodnevni konzumeristički proizvodi postaju sredstvo umjetničkog izražaja čiji se izgled, odnosno vizualna komponenta, ni po čemu ne razlikuje od ne-umjetnosti (Slika 8).

Anything goes, piše filozof Arthur C. Danto, koji posjetivši izložbu Andyja Warhola u New Yorku uvodi sintagmu *transfiguracija svakidašnjice* – kontekst, uvjetovan društvenim konsenzusom postaju jedini uvjet razlikovanja umjetnosti od života.⁵¹ Istovremeno govorimo o američkom pokretu neodade za koju „nije bitno stvaranje umjetnosti nego pronalaženje

⁴⁸ Bordwell, 2005., 73.

⁴⁹ Miško Šuvaković, »Pop art«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 463.

⁵⁰ Miško Šuvaković, »Pop art«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 463.

⁵¹ Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2. (1974.), str. 139-148.

umjetnosti u svijetu”.⁵² Neodada nastaje obnavljanjem i radikalizacijom dadaističke tradicije povijesne avangarde ekscesom i prekoračenjem medijskih i disciplinarnih granica različitim eksperimentima u likovnim umjetnostima, glazbi, filmu, kazalištu i književnosti.⁵³ Nadalje, Miško Šuvaković (2005.) je oslikava kao ciničnu, bez pouke, humora, ironije i parodije: hladna uporaba otpada, tragova i mehanizma potrošačkog društva.⁵⁴

Prije no što se osvrnemo na međunarodne tendencije eksperimentalnog filma šezdesetih vrijedno je prisjetiti se neoavangardnog pokreta *Fluxus* koji je od 1962. godine djelovao u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama. *Fluxus* karakterizira intermedijalnost, rad u glazbi, performansu, hepeningu i drugim oblicima „umjetničkog ponašanja”, piše Miško Šuvaković, te pripada dadaističkoj i postduchampovskoj tradiciji umjetničkog aktivizma i direktnog djelovanja u spajanju života i umjetnosti.⁵⁵ Slična neodadi, ta dva pokreta ipak bitno razlikujemo po emocionalnom i ideološkom ključu.

Neodada kao hladna aktivnost „konstatiranja činjenica i činjenja” kojom umjetnici „bez ekspresivnih gesti izvide svoj rad s materijalima, predmetima i tragovima potrošačke visokomodernističke kulture” kontrastirana je pokretom *Fluxus*, jer on „ima vitalistički, egzistencijalni, spiritualni i politički karakter”. Prema Šuvakoviću, možemo izdvojiti tri pozicije s kojih polazi *Fluxus*. Prvo, život je umjetničko djelo, umjetničko djelo je život. Drugo, koristi se medijem zapadne kulture, ali i zenovskim i budističkim konceptima svijesti, slučaja i prosvjetljenja, i konačno treće, ostvaruje ljevičarsku političku viziju avangardi da kroz umjetnost treba promijeniti pojedinca i društvo.⁵⁶

⁵² Miško Šuvaković, »Neodada«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 405.

⁵³ Miško Šuvaković, »Neodada«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 405.

⁵⁴ Miško Šuvaković, »Neodada«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 405.

⁵⁵ Miško Šuvaković, »Fluxus«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 226.

⁵⁶ Miško Šuvaković, »Fluxus«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 226.

3.1.1. Eksperimentalni film avangarde i neoavangarde

Naziv *eksperimentalni film* uvriježen je, općenito govoreći, u europskom krugu, a za istu pojavu u američkoj literaturi često nalazimo na srodan termin avangardni film - koji pak u Europi ima prije svega povijesnu vrijednost avangardi početka dvadesetog stoljeća. Hrvoje Turković navodi još nekoliko nazivlja: *underground film*, *neovisni film*, *nekomercionalni film* – kao primjeri za nazive koji naglašavaju društveno-ekonomsku poziciju, zatim *avangardni film*, *alternativni film*, *osobni film*, koji naglašavaju kulturalnu ulogu, te konačno *eksperimentalni film*, *strukturalni film*, *antiiluzionistički film*, *nenarativni film*, koji se temelje na njegovoj strukturalnoj i estetičkoj ulozi.⁵⁷

Zbog obilja naziva, definicija i problema koji s time dolaze prije no što se upustimo u ovaj kratki pregled avangardnog i neoavangardnog filma trebamo ustanoviti radne okvire, definiciju onoga što držimo eksperimentalnim filmom kao rodnom kojega možemo razlikovati od dokumentarnog i igranog filma. Stoga, najzahvalnije uporište nalazimo u knjizi *Filmske vrste i rodovi* Nikice Gilića (2007.).⁵⁸

Igrani filmovi pretpostavljaju kriterij fikcionalnosti, zatvoren svijet u kojemu postoji sustav događaja i likova, a dokumentarne filmove određuje veza sa stvarnosti, strukturiran zapis zbilje. U takvoj podjeli eksperimentalni filmovi su oni koji se referiraju sami na sebe, koji tematiziraju svoju filmičnost. Eksperimentalni filmovi ne referiraju se na zbilju i nisu fikcionalni, oni teže transformaciji pojavne stvarnosti – s naglaskom na sam filmski medij i činjenicu filmske komunikacije.⁵⁹

Nikica Gilić će dalje u knjizi govoreći o žanrovima eksperimentalnog filma ustanoviti kako se oni stvaraju po kriteriju forme, pa tako govorimo o strukturalnom filmu, čistom filmu, proširenom filmu, autoportretu ili antifilmu.⁶⁰ Slično čitamo kod A. L. Reesa (2016.) u knjizi *Povijest eksperimentalnog filma i videa*, kada upozorava kako je, povijesno, avangardni film

⁵⁷ Hrvoje Turković, »Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film«, u: *Zapis* 38 (2002.), *sine pagina*

⁵⁸ Nikica Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2013., str. 12-43.

⁵⁹ Gilić, 2013., 35-42.

⁶⁰ Gilić, 2013., 94-87.

preuzeo tradicionalne umjetničke žanrove umjesto filmskih: mrtva priroda, krajolik, urbani krajolik.⁶¹

U ogledu Hrvoja Turkovića *Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film* (2002.), naći ćemo podjelu eksperimentalnog filma na podtipove kao „tipove alternacija”: narativnost - nenarativnost (nadrealistički, poetski, strukturalistički film kao alternativni principi organizacije filma), reprezentativnost - nereprezentativnost teme (avangardni dokumentarizam), reprezentativnost i subverzivnost teme i pristupa (podzemni film, subverzivan film), prikazivanje - neprikazivanje (apstraktni film), heurističnost - algoritmičnost (automatski film), materijalnost - konceptualnost (materijalni film, konceptualistički film) te konačno medijska prerazgraničavanja (prošireni film, instalacije).⁶²

Navedeni podtipovi, odnosno žanrovi eksperimentalnog filma poslužiti će nam u idućim poglavljima za grupaciju tipova filmova koji su se gledali i snimali za vrijeme GEFF-a, a za sada nam još mogu koristiti u sagledavanju tendencija eksperimentalnog filma na međunarodnoj razini za vrijeme šezdesetih godina.

U kontekstu eksperimentalnog filma, govorimo o neoavangardi čime upućujemo na A. L. Reesovu (2016.) tvrdnju kako sama ideja eksperimentalnog filma više izvire iz konteksta moderne i postmoderne umjetnosti nego iz povijesti filma.⁶³ Dakle, ne govorimo o autorskom filmu ili filmskom modernizmu, kao što govorimo u povijesti filma, nego o neoavangardnim tendencijama koje izviru primjerice iz pop arta, neodade, performansa, hepeninga, konceptualne, minimalističke i feminističke umjetnosti.

Dragana Kružić u tekstu *Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)* (2018.) ističe četiri podtipa eksperimentalnog filma (Slika 9) koji nastaju šezdesetih godina, a koji su važni i za temu GEFF-a.⁶⁴

⁶¹ A. L. Rees, *Povijest eksperimentalnog filma i videa*, Zagreb: 25 FPS, 2016., str. 24.

⁶² Turković, 2002., *sine pagina*

⁶³ Rees, 2016., 24.

⁶⁴ Dragana Kružić, »Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)«, u: *AM Journal*, No. 15. (2018.), str. 12-13.

- Post-nadrealistički film čija je osnovna karakteristika predstavljanje nesvjesnog, nasilnog, potisnutog, kroz parodiju ili ironiju. (Maya Deren, Hans Richter, Hiroshi Teshigahara, Wojciech Has)
- Podzemni film kao film osviješten u kontekstu dominantnih umjetničkih praksi postmodernizma, neoavangarde i postavangarde koji se opire konvencionalnom filmu s glumcima u ulogama marginalnih figura, amatera i umjetnika. Uvodi u film problematične, neprihvatljive, devijantne oblike ponašanja i marginalizirane društvene skupine. (Andy Warhol, Stan Brakhage, Paul Morrissey, Martin Sharp, Jack Smith, John Mekas, Valie Export, Otto Muehl)
- Strukturalni film, naziv koji daje P. Adam Sitney kao žanr koji nastaje iz podzemnog filma. Osnovne karakteristike manifestiraju se ponavljanjem ili korištenjem jednog ili malog broja postupka. (Andy Warhol, Paul Sharits, Michael Snow, Peter Kubelka)
- Prošireni film čija je osnovna karakteristika korištenje medija na nekonvencionalan način kojim proširuje svoje konceptualne i projekcijske mogućnosti. (William Raban, Annabel Nicolson, Carolee Schneemann, Lis Rhodes)

3.2. Avangardne tendencije pedesetih i šezdesetih godina u Hrvatskoj: EXAT 51 i grupa Gorgona

S obzirom na blisku vezu eksperimentalnog filma s likovnim umjetnostima, ne iznenađuje da se članovi Kinokluba Zagreb u *Knjizi GEFF-a 63* pozivaju na ne-filmske medije – slikarstvo, kiparstvo, glazbu, književnost – što nalaže da se ukratko osvrnemo i na tendencije domaće likovne umjetnosti pedesetih i početka šezdesetih godina, ponajprije EXAT 51 i grupu Gorgona. U tom kontekstu važno je naglasiti činjenicu da se GEFF odvijao istovremeno Novim tendencijama s kojima ćemo stvarati teorijske i praktične paralele pri razmatranju svih izdanja festivala i materijala koji su ih pratili.

EXAT 51 je bila umjetnička grupa koja je djelovala u kontekstu geometrijskog apstraktnog slikarstva i neokonstruktivizma u Zagrebu pedesetih godina, a činili su je arhitekti Vjenceslav Richter, Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vladimir Zarahović, zatim slikari Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksandar Srnec.⁶⁵ Objavljeni manifesti, prvi 1951. i drugi 1953. godine, svjedočili su o živim teorijskim raspravama kojima su

⁶⁵ Miško Šuvaković, »Exat 51«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 194-195.

propagirali drukčiji koncept umjetnosti⁶⁶: zahtjev da se uvjeti proizvodnog i društvenog standarda uvide kao bitni za umjetnost, rušenje granice visoke i primijenjene umjetnosti, vrijednost kolektivnog rada, ideja napretka i oživljavanja likovnog života (Slika 10).⁶⁷

Racionalizam grupe EXAT 51, čije su teorijske sklonosti uvelike produkt posrednog i neposrednog kontakta s Bauhausom, zamjenjujemo grupom Gorgona (Slika 11) koja je djelovala između 1959. i 1966. godine kao svojevrsno „tajno društvo”, odnosno neformalno umjetničko društvo čije se djelovanje oslanjalo na *Fluxus* i neodadu povezujući umjetničku produkciju članova, njihove razgovore i život općenito u, čitamo kod Šuvakovića, *gorgonski duh*.⁶⁸ Grupi Gorgona činili su slikari Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Đuro Seder, Josip Vaništa, zatim kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat, povjesničari umjetnosti Dimitrije Bašičević i Radoslav Putar, sociolog i teoretičar umjetnosti Matko Meštrović i konačno Ivo Steiner i Slobodan Vuličević.⁶⁹

Gorgonski duh karakterizirao je „osjećaj za apsurd, crni humor i metafizičku ironiju, nihilizam, individualna etičnost naspram političnosti i traganje za drugim u umjetnosti” – kao radikalni modernizam koji nastaje iz svijesti o krizi enformela i egzistencijalizma, kritizirao je objekt kao završeno djelo umjetnosti prelazeći iz „pozicije djela na poziciju životne aktivnosti ili jezičke igre”.⁷⁰ Aktivnosti su uključivale izložbe, koncepte, druženja, časopis i akcije, srodno djelovanju umjetnika Piera Manzonia, Yvesa Kleina, grupe *Zero* i grupe *Fluxus* – s time da ih je hermetičnost, elitizam i dendizam razlikovao od *Fluxusa* kao aktivističke i populizatorske umjetničke grupe.⁷¹

Članovi grupe Gorgona bili su dijelom teoretičari i sudionici novonastalog pokreta Novih tendencija, pokreta koji opet sa svoje strane nosi bliske veze i srodnosti s GEFF-om, čija će se teorijska polazišta uvelike oslanjati na te nove ideje i nove zahtjeve.

⁶⁶ Marijan Susovski, »EXAT '51 – europski avangardni pokret«, u: *Život umjetnosti* 71/71 (2004.), str. 108.

⁶⁷ Miško Šuvaković, »Exat 51«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 194-195.

⁶⁸ Miško Šuvaković, »Gorgona«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 246.

⁶⁹ Miško Šuvaković, »Gorgona«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 246.

⁷⁰ Miško Šuvaković, »Gorgona«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 246-247.

⁷¹ Miško Šuvaković, »Gorgona«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 246-247.

3.3. Nova generacija Kinokluba Zagreb

Konačno, stižemo do protagonista *Knjige GEFF-a 63*, protagonista nove generacije Kinokluba Zagreb koji će tijekom šezdesetih godina organizirati četiri, za našu sredinu jedinstvena, filmska festivala eksperimentalnog filma, GEFF (Genre film festival).

Prijelazno razdoblje pedesetih godina Kinokluba Zagreb opisuje se u literaturi kao „doba izražavanja”⁷², „doba prevlasti avangardizma”⁷³, „kinoklupski poetski personalizam”⁷⁴, kada ambiciozni i umjetnički nastrojeni studenti počinju stvarati filmove s ciljem da prenesu osobita društvena stanja, osjećaj egzistencijalne bescilnosti, izgubljenosti, zarobljenosti asocijativno-sugestivnim metodama strukturiranja filma kao protuteža klasično-narativnom modelu građenja priče.⁷⁵

Mihovil Pansini i Tomislav Kobia već 1947. godine pridružuju se grupi filmofila okupljenih oko Kinokluba Zagreb⁷⁶ te se kroz pedesete godine nalaze među autorima koji počinju snimati naglašeno umjetničke filmove, filmove kojima pristupaju stilski i tematski na vrlo osoban način iskušavajući, piše Hrvoje Turković, „personalističke, autoekspresivne modele visoke umjetnosti Europe”.⁷⁷ Među ranijim primjerima nekonvencionalnih djela zagrebačkog amaterskog kruga možemo spomenuti film liječnika i filmofila rođenog u Korčuli, *Osuđeni* (1954.), Mihovila Pansinija, koji dobiva 1955. godine Zlatnu plaketu na 3. Festivalu amaterskog filma u Zagrebu, te njegov film posvećen Kafki, *Brodovi ne pristaju* (1955.), oba snimljena na 8 mm traci.⁷⁸

Istovremeno, u Jugoslaviji pedesetih godina niču i drugi kinoklubovi. Kinoklub Beograd osnovan je 1951. godine propagirajući specifičnu, ekspresivnu politiku djelima koja se suprotstavljaju političkom režimu te potiču liberalizaciju umjetničkog mišljenja, dok je Akademski kinoklub Beograd osnovan 1958. uz autore Marka Babca, Aleksandra Petrovića, Kokana Rakonjca razvijao opozicijsko stajalište prema tezama koji će se razviti u okviru

⁷² Pansini, 2003., 7.

⁷³ Turković, 2003., 12.

⁷⁴ Hrvoje Turković, »Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju«, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 59 (2009.), str. 92.

⁷⁵ Turković, 2009., 92.

⁷⁶ Brčić, 2008.

⁷⁷ Turković, 2003., 13.

⁷⁸ Brčić, 2008.

Kinokluba Zagreb. Ta „beogradska škola” vezivala se za filmski ekspresionizam i simbolizam, s nadrealnim, začudnim i apsurdnim igranim filmovima.⁷⁹ U Hrvatskoj treba još spomenuti da je 1952. godine osnovan Kinoklub Split čiji će se članovi – Ivan Martinac, Ante Verzotti, Lordan Zafranović, Andrija Pivčević – naći među protagonistima GEFF-a s eksperimentalnim, atmosferskim filmovima snažne meditativne komponente.⁸⁰

Temeljito iscrpivši relevantne povijesti, možemo sigurno zakoračiti u rane šezdesete godine, u podrum Kinokluba Zagreb gdje su se mladi amateri-filmofili-eksperimentatori kroz nekoliko mjeseci susretali u živim razgovorima zahvaljujući kojima će otvoriti novo poglavlje u povijesti eksperimentalnog i amaterskog filma, ali i likovnih i filmskih umjetnosti: *geffovsko razdoblje*.

⁷⁹ Brčić, 2008.

⁸⁰ Vedran Šamanović, »Fotografija u hrvatskom eksperimentalnom filmu«, u: *Zapis 59* (2007.), *sine pagina*

4. Film kao integralni dio života: avangardna vizija antifilma

„Treba nam hrabrosti da prekinemo s tradicijom, oslobodimo maštu i krenemo novim putovima.” - *Knjiga GEFF-a 63*.⁸¹

Potaknuti suvremenim strujanjima u inozemnom filmu, slikarstvu, kiparstvu, dizajnu, glazbi, arhitekturi i književnosti, a nezadovoljni situacijom amaterske i profesionalne kinematografske produkcije, entuzijasti Kinokluba Zagreb (KKZ) se od 1962. godine na inicijativu novoizabranog predsjednika kluba Mihovila Pansinija sastaju na razgovorima o budućnosti kinoamaterizma.

Liječnik po struci, dr. Mihovil Pansini smatra se duhovnim nositeljem ovog avangardnog razdoblja čiji začetak pratimo upravo u razgovorima zabilježenim u *Knjizi GEFF-a 63*. Iz prethodnog poglavlja znamo da Pansini nastupa na amatersku scenu sredinom pedesetih godina: 1955. godine postaje tajnik, a do 1962. predsjednik KKZ-a, dok 1961. godine biva proglašen prvim nositeljem zvanja majstora amaterskog filma.⁸² Kinoklub u to vrijeme broji osamdeset i jednog člana, a – kao usputnu digresiju – ističemo podatak da su od toga samo tri žene bile članice.⁸³

Objavljena s pet godina zakašnjenja – u srpnju 1967. godine – s glavnim urednikom Mihovilom Pansinijem, *Knjiga GEFF-a 63* (Slika 12) donijela je čitateljima opsežnu formulaciju zahtjeva za novim kino-pokretom nazvanim antifilm i temeljitu dokumentaciju prvog festivala eksperimentalnog filma u Hrvatskoj, GEFF-a. Prvi dio knjige *Antifilm i mi* bit će nam od središnjeg interesa za ovo poglavlje gdje ćemo pratiti kako i pod kojim je utjecajima nastao festival kao odgovor na nezadovoljstvo i želju za novim oblicima filmskog izražaja.

Knjiga GEFF-a 63 istovremeno je dokument o vremenu, kao što je dokument vremena. Stoga su razgovori *Antifilm i mi* zanimljivi na više načina: u užem smislu, kao dokument koji svjedoči nastanku festivala istraživačkog filma, GEFF-a, te u širem kao izraz krize i nezadovoljstva trenutnim statusom amaterske produkcije, a shodno tome i iskaz nove poetike koju se može

⁸¹ Mihovil Pansini, *Knjiga GEFF-a 63*, (gl. ur.) Mihovil Pansini (ur.) Vladimir Petek, Zlatko Sudović, Kruno Hajdler, Milan Šamec, Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a, 1967., str. 45.

⁸² Duško Popović, »Crtice iz povijesti«, u: *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (ur.) Duško Popović, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kino klub Zagreb, 2003., str. 34-35.

⁸³ Popović, 2003., 34.

razmatrati u kontekstu neoavangardnih tendencija – izraz koji djelomice možemo smatrati i manifestnim proglasom struje antifilma.

4.1. Temeljne pretpostavke i temeljni problemi

Knjiga GEF-a 63 donosi pet razgovora, točnije urednički interveniranih transkripata živih diskusija vođenih u podrumskom prostoru KKZ-a. Uredništvo kataloga – Mihovil Pansini, Vladimir Petek, Zlatko Sudović, Kruno Hajdler i Milan Šamec – razgovore je podijelilo u teme, dajući naslove i podnaslove svakom specifičnom dijelu.

Prvi dio odvijao se tijekom travnja i svibnja kroz tri razgovora kojima se na koncu formulirala *Prva vizija antifilma*.⁸⁴ Drugi dio, podijeljen u dva razgovora, vođen je tijekom veljače 1963. godine slijedom kojih Mihovil Pansini piše i objavljuje manifestni tekst *Što je to antifilm*.⁸⁵ Sâm festival uslijedio je na zimu iste godine, kao proizvod diskusija filmskih entuzijasta.

U razgovorima, čitamo, sudjelovalo je petnaest kinoamatera: Ljubiša Grlić, Željko Haberštok, Vladimir Jakolić, Tomislav Kobia, Miloš Oreščanin, Milosav Panić, Mihovil Pansini, Tomislav Radić, Vedran Stipčević, Zlatko Sudović, Josip Vuk, Franjo Zenko među kojima će nam, nažalost, Gluščević (ne režiser, Obrad), Igali i Jakaša ostati poznati samo prezimenom.⁸⁶

„Filmovi koje snimamo navodno su eksperimentalni, avangardni, ali ako se kritički pogleda, u tim filmovima nema gotovo ničeg novog.”, otvara Tomislav Kobia prvi razgovor.⁸⁷ Kinoamaterska produkcija tog vremena je, prema sudionicima, bila s jedne strane još duboko uronjena u estetiku nijemog filma – obiteljski i putopisni amaterski filmovi poput onih Maksimilijana Paspé i Oktavijana Miletića su se smatrali osobito zastarjelima – a s druge strane su se mnogi autori ugledali na komercijalni profesionalni film čije standarde u praktičnom, odnosno financijskom smislu amateri nisu mogli postići.

Zahtijevali su nove uzore, novu estetiku i novi, alternativni pristup filmu. Novina se mogla naći odbacivanju starih uzora, „srušiti mit o Ejzenštejnu”⁸⁸ i ugledanjem na moderni, autorski film

⁸⁴ Pansini, 1967., 45.

⁸⁵ Pansini, 1967., 81-84.

⁸⁶ Pansini, 1967., 8.

⁸⁷ Pansini, 1967., 11.

⁸⁸ Pansini, 1967., 12.

– onog francuskog novog vala, primjerice – ali i ugledanjem na razvoj književnosti, kazališta, glazbe i likovnih umjetnosti za kojim filmska umjetnost kaska, a koji bi ih usmjerio na put avangardnog filma.

Određena, mogli bismo reći, krivnja koju su si nametnuli imala je povoda iz svijesti o slobodi koju amaterska produkcija dopušta. Amatersko stvaralaštvo značilo je potpunu autorsku slobodu, a istovremeno i neovisnost o publici koja je omogućavala stvaranje filmova za sebe ili uži krug publike. Svijest o toj privilegiji nametnula se kao teret ili kao obaveza koju je trebalo ispuniti, i to formulacijom nove estetike koja ima dužnost biti iskrena, u savršenom sinkronicitetu sa suvremenim dobom.

4.2. Prema novom filmu: *moderato cantabile*

Kao prve korake pri ocrtavanju antifilma, čitamo: „Moderni film izbjegava sentimentalnost, didaktičnost, deklarativnost, alegoriju. Novi film u formi izbjegava tradicionalne obrasce, a u sadržajnoj osnovi izbjegava podudaranje sižea i stvarnosti.”⁸⁹

Umjereno i pjevno, *moderato cantabile*, figurativno se u drugom razgovoru opisuje vizija amaterskog i avangardnog filma kao nove forme koja ima zadatak nametnuti novu spoznaju života.⁹⁰ *Moderato cantabile*, osim što je glazbena oznaka, bio je i izuzetno popularan roman iz 1958. godine francuske spisateljice Marguerite Duras (Slika 13), a ekraniziran je 1960. godine u naslovu *Sedam Dana... Sedam Noći* u režiji Petera Brooka s Jean-Paulom Belmondom i Jeanne Moreau u glavnim ulogama. Kao zanimljivost dodajmo da Arsen Dedić kao referencu na roman piše istoimeni šansonjer 1964. godine.

Marguerite Duras zavrjeđuje spomen i kao scenaristica filma *Hirošima, ljubavi moja* (1959.) francuskog redatelja i predstavnika francuskog novog vala Alaina Resnaisa, čiji citat nalazimo upravo tijekom drugog razgovora: „Želimo naći nove forme, sposobne da oduševе gledaoca posredstvom implicitnog značenja, bez obzira na vanjsko fabulativno značenje. Prava dramska napetost, pravi zanos neće proizlaziti iz sadržaja priče, nego će se bez pogovora nametnuti očima i ušima.”⁹¹

⁸⁹ Pansini, 1967., 24.

⁹⁰ Pansini, 1967., 25-33.

⁹¹ Pansini, 1967., 26-27.

Za kinoklubaše je umjereno, *moderato*, u filmu značilo redukciju na svim planovima: redukciju priče, točnije pojednostavljenje, zapostavljanje priče u drugi plan koji dopušta inim filmskim sredstvima da direktno djeluju na osjetila gledatelja, koja su sa svoje pak strane reducirana (reduciran pokret, broj kadrova, scenografija, gluma, eliminacija racionalnih metafora), sve u svrhu postizanja čistoće filmskog djela. Pjevnost se odnosila na višestruki utjecaj glazbene forme na film, koji nosi u sebi potencijal da poput muzičkog djela neposredno utječe na gledaoca.⁹²

„Redukcija akcije i pokreta izraz su zrelosti i ozbiljnosti modernog čovjeka”⁹³ – novi film, iskren i analitičan, pokazat će pravu sliku svijeta i civilizacije.⁹⁴ Ipak, slika će biti neminovno parcijalna: kao proizvod te svijesti nemogućnosti univerzalnog i apsolutnog izraza stanja suvremenog čovjeka, drugi razgovor zaključuju rečenicom: „Od umjetnosti ne možemo očekivati bitan utjecaj na način života i oplemenjivanje čovjeka.”⁹⁵

4.3. Korelacije suvremenih umjetničkih tendencija: *Prva vizija antifilma*

Treći razgovor, naslovljen *Nove tendencije u drugim umjetnostima*, bio je fokusiran, kako naslov upućuje, na usporedbu statusa avangardne i komercijalne filmske proizvodnje s kretanjima drugih umjetnosti, prije svega književnosti, glazbe i likovnih umjetnosti.⁹⁶

O likovnim tendencijama već smo mnogo govorili u prethodnom poglavlju, tako da ćemo se prvo ukratko osvrnuti na književnost i glazbu kojom počinju prve diskusije. Roman struje svijesti geffovcima služi kao primjer razvoja umjetničkog izraza za kojim film, držali su, znatno kasni: pričanje u prvom licu, kombiniranje vremena, anakronija, redukcija ili potpuno zapostavljanje priče, lajtmotivi kao jedan od primjera korištenja muzičkih motiva u konstrukciji djela te organizacija djela po tematskom ključu.⁹⁷ Uz književnost referiraju se i na glazbu, pri čemu im je Muzički biennale u Zagrebu od 1961. omogućavao izravan susret sa suvremenim

⁹² Pansini, 1967., 33.

⁹³ Pansini, 1967., 32.

⁹⁴ Pansini, 1967., 33.

⁹⁵ Pansini, 1967., 33.

⁹⁶ Pansini, 1967., 34-45.

⁹⁷ Pansini, 1967., 35.

skladbama. U novog glazbi ističu čistoću ostvarenu redukcijom, koja nije sentimentalna, ne nasmijava i ne usređuje nego pobuđuje, Pansini će reći, „estetske osjećaje”.⁹⁸

Analogno redukciji glazbe s koncem u skladbi 4'33 (1952.) Johna Cagea i redukciji priče u romanu toka svijesti referiraju se i na avangardno slikarstvo: Maljevičev suprematizam služi im kao primjer djela lišenog objekta, koji u punini afirmira imanentne karakteristike slikarstva, čime opet prizivamo Clementa Greenberga, a zanemaruje „objekt” – predmet slikanja, bio pejzaž, akt, povijesna scena ili obiteljski portret. Lišavanje predmeta u slikarstvu dovodi u pitanje ono *o čemu* govori, s djelom koje je usmjereno samo na sebe, koje govori *o sebi*, koje na izravan način, pokretom linija, ploha i boja utječe na promatrača izazivajući, posudimo naslov djela Miroslava Šuteja iz 1963. godine, *bombardiranje očnog živca*.

Spomenuvši Šuteja (Slika 14), otvaramo jedan nezaobilazan trenutak u povijesti hrvatske eksperimentalne, likovne prakse, a to je pokret Novih tendencija čije se prvo izdanje održalo 1961. godine. Veza antifilma, GEFF-a i Novih tendencija je višestruka: osim što su, kako ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju, organizatori, izlagači, članovi pokreta Novih tendencija bili prisutni i surađivali kao autori i kao žiri na festivalu Kinokluba, već tijekom prvog razgovora 1962. godine amateri upućuju na uzoritost njihova pokreta, na proklamirane ideje koje valja primijeniti na film.⁹⁹ Vidjet ćemo u poglavlju koje slijedi, prva vizija antifilma uvelike se oslanjala na teze iznesene u katalogu prve izložbe Novih tendencija.

Za razliku od GEFF-a, o Novim tendencijama mnogo je poznato i mnogo pisano, stoga ćemo ovdje uz pomoć tekstova Zvonka Makovića (2007.), Ješe Denegrija (1985.) i Miška Šuvakovića (2005.) ukratko opisati ključne trenutke prve izložbe koja je prethodila razgovorima u Kinoklubu Zagreb. Klimu koja je prethodila formaciji pokreta Ješa Denegri opisuje kao poslijeratno vrijeme obnove temeljnih uvjeta egzistencije, etape materijalne i duhovne stabilnosti koja je osnažila povjerenje u „pozitivne tekovine znanstvenih otkrića”.¹⁰⁰ Novi duhovni polet odrazio se u iznenadnom optimizmu „posljednje avangarde” kao zadnji projekt kojim se stremilo pomoću umjetnosti direktno djelovati na preobrazbu šire životne realnosti¹⁰¹: prateći afinitete grupe EXAT 51, to bi se ostvarilo prekidom sa službenim stilom socijalističkog

⁹⁸ Pansini, 1967., 36.

⁹⁹ Pansini, 1967., 16.

¹⁰⁰ Ješa Denegri, »Nove tendencije, nova tendencija, tendencije«, u: *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2*, (ur.) Aleksandar K. Široka, Split: LOGOS, 1985., str. 23.

¹⁰¹ Denegri, 1985., 23.

realizma uvodeći eksperimentalnu praksu nove umjetnosti koja sintezom medija izjednačava visoku i primijenjenu umjetnost.¹⁰²

„Mislim da je korisnije poći na izložbu Morelleta nego u kinoteku.”¹⁰³, ustvrđuje Mihovil Pansini u trećem razgovoru *Knjige GEFF-a 63*. Protagonist geometrijske apstrakcije i jedan od ključnih sudionika izložbe Novih tendencija, François Morellet opisuje vrijeme ranih šezdesetih kao doba uoči revolucije – jednako jake u umjetnosti i znanosti – kada se intuicija i individualni izraz trebaju nadomjestiti razumom i duhom sistematskog istraživanja¹⁰⁴, a pokret Novih tendencija opisuje kao program koji daje vjeru u napredak, demokratizaciju umjetnosti, kao korak prema znanosti o umjetnosti.¹⁰⁵

Nove tendencije su, kao grupa Gorgona i EXAT 51, manifestacija domaće neoavangarde kojom se razvijaju, ističe Šuvaković, „geštaltistička, kinetička, optička, kompjutorska i vizualna istraživanja novog plastičkog jezika”.¹⁰⁶ Prvo izdanje izložbe *Nove tendencije I* (Slika 15, Slika 16) prikazalo je međunarodnu post-enformel scenu perioda od 1959. do 1961. godine, a sudjelovali su članovi grupe *Zero* (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker), Piero Manzoni, Enrico Castellani, Piero Dorzio, Almir Mavignier, talijanska *Gruppo T i N*, pariška grupa *Motus* te iz Hrvatske Ivan Picelj i Julije Knifer.¹⁰⁷ Novoosnovana izložba imala je inicijalni i protagonistički karakter kojom su proklamirali „ponovni početak”, a dominirala je više duhovna, nego proračunata, odnosno scijentifizirana umjetnost kojom će Nove tendencije ostvariti prepoznatljivost od druge izložbe, 1963. godine.¹⁰⁸

„Preciznost izvedbe, ravnoteža ideja i čistoća dojma karakteriziraju djela konkretista, znaci su pozitivno konstruktivnog duha autora.”, piše Radoslav Putar u katalogu prve izložbe Novih tendencija, a citat nalazimo u trećem razgovoru kinoklubaša.¹⁰⁹ Pojam konkretizam uvodi Theo van Doesburg 1930. godine, a prema Šuvakovićevoj definiciji radi se o pristupu djelu kao samo-

¹⁰² Zvonko Maković, »Nove tendencije«, u: *Croatia – Hrvatski udio u svjetskoj baštini*, (ur.) Neven Budak, Zagreb: Profil, 2007., str. 808.

¹⁰³ Pansini, 1967., 41.

¹⁰⁴ Pansini, 1967., 42.

¹⁰⁵ Miško Šuvaković, »Nove tendencije«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 421-422.

¹⁰⁶ Miško Šuvaković, »Neoavangarda hrvatska«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 403.

¹⁰⁷ Miško Šuvaković, »Nove tendencije«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 421-422.

¹⁰⁸ Denegri, 1985., 25.

¹⁰⁹ Pansini, 1967., 41.

prisutnoj, na formalan način oblikovanoj materiji – bilo da se radi o boji, čeliku, zvuku, grafičkom zapisu, konkretističko djelo pokazuje samo svoj materijalni poredak prisutan u vremenu i prostoru, a umjetnik djeluje racionalno i impersonalno poput laboratorijskog istraživača.¹¹⁰

Iz nabrojanih karakteristika, citata i referenci – od redukcije na planu priče u romanu i izražajnih sredstva u glazbi, ogoljenosti od objekta svojstveno ruskom suprematizmu, znanstvenom pristupu Novih tendencija, njene objektivnosti i racionalnosti kojom se *genij umjetnika* zamjenjuje *raciom znanstvenika* – možemo s lakoćom prepoznati uzore prema kojima se formirala *Prva vizija antifilma*.¹¹¹ Nalazimo je na samom kraju trećeg razgovora, a sastoji se od devet karakteristika, od kojih su mnoge direktni citati teoretičara i umjetnika novih kretanja na polju književnosti, glazbe i likovnih umjetnosti, one su:

1. Preciznost izvedbe;
2. Ravnoteža ideja;
3. Čistoća dojma;
4. Pojednostavljenje djela do maksimuma;
5. Napuštanje tradicionalnih sredstava realizacije;
6. Film prestaje biti izraz određene ličnosti;
7. Prestaje biti izraz neke osjetljivosti;
8. Ostaje samo kao čisto vizualno-akustički fenomen;
9. Oslobođen je filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja.

4.4. O nomenklaturi: kratka digresija o pojmu antifilm

Prije no što se upustimo u drugi dio razgovora održanih u veljači 1963. godine, valja razmotriti sâm pojam antifilma u praktičnom i konceptualnom smislu. Do njega su kinoklubaši došli negdje do kraja trećeg razgovora, kako bi konačno formulirali prethodno ispisanu *Prvu viziju antifilma*.¹¹² U Pansinijevu tekstu na kraju poglavlja, *Što je antifilm* objašnjava kako je smišljen naslov: do njega je došlo sasvim slučajno, iz potrebe za nekim nazivom pod kojim će

¹¹⁰ Miško Šuvaković, »Konkretizam«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 315-316.

¹¹¹ Pansini, 1967., 45.

¹¹² Pansini, 1967., 45.

se članovi okupiti u diskusijama¹¹³, a u monografiji *Kinoklub Zagreb: Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003.), čitamo kako je Tomislav Kobia navodno osmislio pojam, za što nikada nije bio voljan preuzeti odgovornost.¹¹⁴ Možemo samo spekulirati da se razlog nepodudarnosti nalazi u karakteru dadaističke zaigranosti geffovaca: ideja nepostojanja cjelovitih istina, apsolutnog i univerzalnog izraza i kraja.

Unatoč nemogućnosti hvatanja konačne istine možemo se fokusirati na razumijevanje prefiksa *anti*, koji susrećemo u kontekstu povijesne avangarde i neoavangardi pedesetih i šezdesetih, kako u Hrvatskoj, tako i u međunarodnom kontekstu.

Miško Šuvaković (2017.) u studiji *Četiri temeljna principa hrvatske neoavangarde: antiumjetnost - apsurd - subverzija - individualne mitologije*, na primjeru umjetničke prakse Tomislava Gotovca određuje antiumjetnost kao trend koji se javio u avangardnim i neoavangardnim pristupima umjetnosti koja su u svom razvoju došla do povijesnog iscrpljenja – kraja – odnosno, gdje se odigrava spoj umjetnosti, života, politike, seksualnosti i svakodnevnog ponašanja u odnosu na koncepciju autonomije umjetnosti.¹¹⁵ Povijesno, navodi kako se koncipira u međunarodnoj dadi, kao pojam koji uvodi Marcel Duchamp definirajući antiumjetnost kroz tri točke: kao jezičnu igru, kao zahtjev za oslobođenje od estetskog kao dominantno čulnog, te uvođenje intelektualnog rada u kontekst umjetnosti.¹¹⁶

Nakon Drugog svjetskog rata termin antiumjetnost ulazi u kontekstu neodade, *Fluxusa*, konceptualne umjetnosti, hepeninga kao intervencija života, odnosno životnih situacija kao materijala za stvaranje umjetničkog rada. On prelazi iz estetskog stvaranja u političku akciju, a iz političke akcije u politizaciju osjetilnog čime se ponajprije negirala autonomija svijeta umjetnosti.¹¹⁷

U Hrvatskoj čitamo: „Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti-slike uz minimalna sredstva, s krajnjim kontrastima da bih dobio monotoni ritam i to iz razloga što smatram da je najjednostavniji i najizražajniji ritam upravo monotonija” - piše Gorgonaš Julije Knifer o praksi

¹¹³ Pansini, 1967., 81.

¹¹⁴ Popović, 2003., 34.

¹¹⁵ Miško Šuvaković, »Četiri temeljna principa hrvatske neoavangarde: antiumjetnost - apsurd - subverzija - individualne mitologije«, u: *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza*, (ur.) Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković, Rijeka: Muzej moderne i suvremen umjetnosti, 2017., str. 53.

¹¹⁶ Šuvaković, 2017., 53.

¹¹⁷ Šuvaković, 2017., 53.

slikanja meandra.¹¹⁸ S namjerom da stvori anti-sliku, uklopio se u međunarodne tendencije prisutne u kazalištu s Ionescom i Beckettom, filmu s Andyjem Warholom i Jean-Lucom Godardom te prozi u francuskom novom romanu.

Šuvaković (2017.) zaključuje kako pojam antifilma itekako duguje pojmu antiumjetnosti – posebno ako se uzmu u obzir postupci destrukcije i subverzije uloge naracije u filmu koji također odbacuje poruku, dijalog, metaforu, smisao.¹¹⁹ Iako ga članovi Kinokluba već početkom trećeg razgovora smatraju nepreciznim, prefiks *anti*, zaključimo, u terminu antifilm analogan je onome što je značio u umjetnosti općenito, bilo da se radi o Kniferovoj anti-slici koja odbacuje kompleksnost za usredotočenu monotoniju, anti-časopis kojem se pripisuje status umjetničkog djela, anti-autor koji zamjenjuje osjećajnost za racionalnost.

Antifilm bi u praktičnom smislu značio odbacivanje tradicije određene u kontekstu amaterske i profesionalne kinematografije – prvenstveno na domaćoj razini, koja sa svoje strane nalazi preteče u, njihovim riječima, zastarjelim obrascima filmske prakse: pobunom protiv tradicije, ali i razumijevanjem filma ne kao medija reprodukcije stvarnosti već elementarnog dijela stvarnosti, kao *integralni dio života*, antifilm se udobno smiješta u tendencije neoavangardi kao pokret koji u stvaralaštvu traga za novim, alternativnim i eksperimentalnim oblicima izražaja.

4.5. Antifilm kao izraz kritičke svijesti zapadnoeuropskog kruga

„Stvarati ili ne stvarati, to ništa ne mijenja stvari. Apsurdni stvaralac ne drži do svog djela. On bi ga se mogao odreći; on to ponekad i čini”, piše Camus u eseju *Mit o Sizifu* – a upravo taj citat nalazimo u drugom dijelu razgovora, započetih u veljači 1963. godine.¹²⁰

Osjećaji tjeskobe, mučnine, bezizlaznosti, stiješnjenosti, neuklopljenosti, potrošenosti i depresije prate apsurdno razumijevanje svijeta i statusa suvremenog čovjeka, piše Miško Šuvaković.¹²¹ Mihovil Pansini će u osvrtu na GEF 2003. godine ustanoviti kako su doista, iako tada nisu poznavali filozofiju jezika, slutili kako se ne može njime doprijeti do temeljne

¹¹⁸ Miško Šuvaković, »Meandar«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 363.

¹¹⁹ Šuvaković, 2017., 55.

¹²⁰ Pansini, 1967., 47.

¹²¹ Miško Šuvaković, »Apsurd«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 63-64.

misli.¹²² Nepovjerenje u riječi, koje nemaju mogućnost izraza stanja ljudskog bića nadalje se očituje u nedovršenosti, parcijalnosti kako misli, tako umjetničkog djela čiji se položaj propituje spram samog sebe, spram autora, a konačno i njegova konzumenta.

Petra Belc, u članku o Mihovilu Pansiniju objavljenom u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 2016. godine, ističe tih nekoliko filozofskih i duhovnih stajališta koja čine središnju liniju shvaćanja novog filma u okviru GEFF-a: film kao čin spoznaje, kojim se, uslijed nemogućnosti verbalnog izraza, može doći do samospoznaje i to vjerom u filmski kognitivizam kao postojanje određene biološke predeterminacije u recepciji filma.¹²³

U knjižici *Pansini Antifilm* Miloja Radakovića (1985.) u kojoj intervjuira Mihovila Pansinija, javlja se pojam ne-ekspresije: autor koji ne pokazuje sam sebe filmom, ne izražava emocije nego ispituje što kamera može sama učiniti s pozicije kognitivizma, ideje da u nas postoji mnogo gotovih, predeterminiranih programa, bilo socioloških, bilo bioloških refleksa ili automatizma.¹²⁴ Pansini vezuje to shvaćanje s Schopenhauerovom filozofijom: ako svijet ima sposobnost sâm sebe spoznati preko mozga koji je sâm stvorio – preko određene mogućnosti mišljenja, zašto se ne bi te stvari istraživale u umjetnosti, u ovom slučaju, filmske?¹²⁵

Prema tom shvaćanju, film se sagledava s jednog optimističnog, esencijalističkog stajališta koje podrazumijeva vjeru u postojanje cjelovitosti filmske forme koja može doprijeti u srž ljudskog iskustva – ako čitamo Pansinija, izazivanjem estetskog osjećaja.

Istovremeno, rad *apsurdnog stvaraoca*, koji igrajući se formama oživljava ludički karakter dadaizma i neodade, nikada, u duhovnom, ali i praktičnom smislu, nije gotov. Petra Belc također ističe tu točku, govoreći o odjecima postmodernističkog i dekonstruktivističkog stava: otvorenom kraju, inzistiranju na pluralizmu istina od strane autora koji vjeruje u čin nadopune praznina djela od strane recepijenta.¹²⁶

¹²² Pansini, 2003., 7.

¹²³ Petra Belc, »Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti«, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 85 (2016.), str. 23-25.

¹²⁴ Miloje Radaković, *Pansini Antifilm*, Beograd: Dom kulture „Studentski grad“, 1985., str. 22.

¹²⁵ Radaković, 1985., 22.

¹²⁶ Belc, 2016., 27-28.

Duhovni život razdoblja sagledavaju kao napuštanje prirodno-naivne i oživljavanje kritičke svijesti: „Budimo se iz drijemeža svijesti, iz blaženog sna prirodnog života, i nastojimo da živimo u stalnom intelektualno-kritičkom stavu, prema sebi, svijetu i drugima.”.¹²⁷ Obnova duha, buđenje suvremenog čovjeka u suglasju je sa sviješću o neznanju, o nerazumijevanju kako pojavnog, tako duhovnog svijeta – od kojih svaki biva oplemenjen ne samo objektivnom realnošću, nego i subjektivno-stvaralačkom dimenzijom. Ne postoji jedna istina, što se u praksi manifestira kao nejasna granica među disciplinama, ponajprije znanosti i umjetnosti.¹²⁸

Zaključno četvrtom razgovoru ističu četiri karakteristike općeg duhovnog života i umjetničkog istraživanja. Prva je radikalna refleksivnost koja se očituje u umjetnosti koja govori sama o sebi – umjetnost o umjetnosti – posljedično suvremenoj filozofiji koja pojmove znanje, svijest i spoznaja zamjenjuje znanjem o znanju, sviješću o svijesti, spoznaji o spoznaji.¹²⁹ Kao tautologija, „logički stav koji je istinit za sve istinosne mogućnosti” – početkom šezdesetih upravo će konceptualni umjetnik Joseph Kosuth definirati umjetnost kao tautologiju: umjetničko djelo ne govori ništa drugo nego da je umjetničko djelo, formalna je posljedica definicije pojma umjetnosti.¹³⁰

Druga karakteristika općeg duhovnog života jest analitičnost kojom se slijedom svijesti o nestanku snage da „se zahvati i iscrpi jedan objekt u čitavom svom pojavnim bogatstvu”¹³¹ više ne tvore modeli makrodoživljajnog svijeta nego se dezintegracijom i dekomponiranjem cjeline mikroshemama traga za istinom stvari, za *srcem stvarnosti*.¹³² Posljednje dvije karakteristike su jednostavno opisane kao konkretnost, „što je čišće, apstraktnije, to je stvarnije”, a to se ostvaruje pročišćavanjem, odnosno redukcijom.¹³³

„Antifilm nije taj koji razbija i krši zakone i pravila. Pravila ne postoje, to je sve izmišljeno. Nitko ne zna što je to umjetnost, što je to autor, što je to djelo, nitko ne zna što je to gledalac”,

¹²⁷ Pansini 1967., 51.

¹²⁸ Pansini 1967., 52.

¹²⁹ Pansini 1967., 53.

¹³⁰ Miško Šuvaković, »Tautologija«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 607.

¹³¹ Pansini 1967., 66.

¹³² Pansini 1967., 66.

¹³³ Pansini 1967., 66.

čitamo na kraju petog razgovora *Antifilm i mi*, a upravo ta rečenica objedinjuje stanovišta iznesena kroz ove paragrafe.¹³⁴

Umjetnost je umjetnost, i tako u beskonačnost, autor je na samrti, a 1968. godine proglašen mrtvim u eseju *Smrt autora* književnog teoretičara Rolanda Barthesa, djelo je sve i ništa, lišeno esencije, oplemenjeno Dantovom sintagmom *sve prolazi*, a gledatelj kao ko-autor djela lišen je vrijednosnih pokazatelja za procjenu kvalitete djela. Ovako nabrojani postulati predstavljaju geffovce kao pesimističnu skupinu filmskih „entuzijasta” – i zato je važno naglasiti da je, čak zahvaljujući, svijest o krizi, iznjedrila optimističan, zaigran istraživački duh koji s fenomenološkim zanimanjem kamerom bilježi i montira svijet oko sebe, oslobođen pravila, tradicije, institucije, formula za uspjeh.

Geffovci nude i rješenje krize: „Čovjek koji je ranije izražavao sebe, pričao je svoj doživljaj. U novoj konstelaciji svijeta, u novoj organizaciji, gubi svoju ličnost, a time gubi pravo da druge terorizira svojim doživljajima i pričanjem o sebi. Autor više nije važan. Njegovo djelo i za njega treba da bude novo otkriće. On proučava okolinu, predmete, čistu optiku, čistu psihologiju, likovne kvalitete, ambijent. On se igra i istražuje u prvom redu. (...) Snimljenom materijalu treba prići kao fenomenu, a ne kao scenaristički snimljenoj konstrukciji.”¹³⁵

Možemo razmišljati o filozofskim stanovištima očitovanim u razgovorima kao prostor ili vrijeme između dva sustava shvaćanja: utopijskog modernizma i pluralističkog postmodernizma, optimističkog esencijalizma i tautološkog antiesencijalizma, strukturalizma i poststrukturalizma, odnosno dekonstrukcije. Modernizam kao utopijski program koji nastupa sa željom da, banalno rečeno, promjeni svijet estetizacijom svakodnevice, do postmodernizma koji pesimistično odbacuje jedinstvo sa sviješću da je modernizam, doista, poput psa koji lovi vlastiti rep, podbacio. Prvo se očituje u *geffovskom* optimizmu, u vjeri u napredak i potencijalu iskaza verbalno neizrecivog putem umjetnosti, a drugo u kritičkom stavu prema suvremenosti, koja se figurira u propitivanju jedinstva, univerzalnosti, kako individualnog identiteta, tako života i svijeta koji nas definira.

¹³⁴ Pansini, 1967., 80.

¹³⁵ Pansini, 1967., 80.

4.6. Konačno, *Što je to antifilm?*

Zaključno petom razgovoru, ustanovili smo okvire novog eksperimentalno-istraživačkog pokreta koji će javno nastupiti u zimu 1963. godine. Prije no što se upustimo u to novo poglavlje, u doslovnom i figurativnom smislu, pročitat ćemo tekst Mihovila Pansinija *Što je to antifilm*, napisan slijedom razgovora kao tekst-manifest, kojega organizatori pri objavi šalju sudionicima prvog izdanja GEFF-a.

Prvo, prisjetimo se što je manifest i odgovara li tekst *Što je to antifilm* iznesenoj definiciji. Za odgovor na to pitanje posegnut ćemo za knjigom *Pojmovnik suvremene umjetnosti*: Šuvaković ga definira kao programatski tekst koji najavljuje i objavljuje umjetničke, estetske, političke i etičke namjere i ciljeve.¹³⁶ Dakako, vezan je za povijesnu avangardu: sjetimo se futurističkog manifesta Filippa Tommasa Marinettija početka stoljeća (Slika 17), ali i tekstova Sergeja Ejzenštajna, koji na vrlo praktičan način, poput priručnika, zadaju konkretna pravila za novo filmsko stvaralaštvo.

Od četrdesetih do šezdesetih godina forma manifesta se modificira, umjesto forme avangardnog proglašavanja promjene umjetnosti fokusira se na individualne iskaze. Neoavangardni manifesti za razliku od avangardnih drže strogu racionaliziranu formu pragmatškog teksta koji jasno opisuje namjere i ciljeve umjetnika. Nadalje, povišeni retorički i utopijski aspekti avangardnih manifesta zamjenjuju se tehničkim pretpostavkama, opisima i zahtjevima: oni su opisi konkretnih ciljeva. Šuvaković razlikuje četiri vrste neoavangardnih manifesta, od kojih će nama oni neokonstruktivizma i neodade biti najrelevantniji (Slika 18).¹³⁷

Naime, ti tekstovi-manifesti odstupaju od onih povijesne avangarde time što nisu tek proglasi namjera, nego iskazi, kritička sredstva kojima se razmatra kako priroda same umjetnosti, tako i priroda odnosa umjetnosti i društva. To su manifesti grupa koje smo već spomenuli u kontekstu izložbe *Nove tendencije I*: onaj Albina Galvana *Slamnati tigrovi* u prvom broju

¹³⁶ Miško Šuvaković, »Manifest«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 352-355.

¹³⁷ Miško Šuvaković, »Manifest«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 352-355.

časopisa *Azimuth* koji objavljuju Enrico Castellani i Piero Manzoni, zatim serija od pet manifesta *Miriorama* koju objavljuje talijanska *Gruppo T*.¹³⁸

Što je to antifilm započinje s nekoliko zagrada: opaskom da pojam antifilm, kako smo već uputili, nije posve odgovarajući, ali i da sam naslov teksta nije primjeren jer se antifilm, u stvari, ne može definirati.¹³⁹ Kratak tekst sastavljen je gotovo kao kolaž razgovora *Antifilm i mi*, čime se ističu njihove osnovne misli i teze, neke od kojih izdvajamo: pluralizam mišljenja kojega prati relativnost istina, antifilm kao igra i čin otkrivanja, čin snimanja kao eksperimentalno-eksplorativna duhovna djelatnost koja ruši granice umjetnosti i znanosti.

U formalnom smislu tekst se diči imperativnim tonom kojega osnažuju izdvojene rečenice pisanim velikim tiskanim slovima, koje i samostalno funkcioniraju poput krilatica:

„ANTIFILM JE INTEGRALNI DIO ŽIVOTA”

„ANTIFILM ZNAČI OSLOBOĐENJE OD MITOVA, AUTORITETA, OD PRAVILA, ZAKONA I TERORA”

„ANTIFILM ISTRAŽUJE UNUTARNJE MOGUĆNOSTI FILMA,
DAJE DJELU SMISAO IGRE.

ANTIFILM JE IGRA IZRASLA U SVOM VREMENU I IZ SVOG VREMENA.
ANTIFILM RUŠI I OTKRIVA”

Tekst ne daje formalne upute za stvaranje antifilma, nego svojstveno avangardnim tendencijama, čvrsto objavljuje raskid s *terorom* tradicije i rješenje krize rođene iz svijesti o tome da je sve već pokušano, sve već napravljeno, pozivom na igru, igru kojom filmski autor poput ludog znanstvenika naoružan kamerom i vrpcom ima moć otkrivanja i otključavanja novih dimenzija akustično-vizualne percepcije. Gledatelj je nevažan, čime je bitno naglasiti još nespomenutu procesualnu dimenziju stvaralaštva antifilma. Proces stvaranja filma dovodi do novih otkrića – trenutak pokusa, slobodan čin kadriranja, snimanja, montiranja je onaj koji će

¹³⁸ Miško Šuvaković, »Manifest«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 352-355.

¹³⁹ Pansini, 1967., 81-84.

odvesti istraživača u sferu življenja lišenu otuđenosti, otuđenosti svojstvene suvremenom vremenu.

Gledano iz perspektive povijesti avangardnog i amaterskog filma, Miroslav Bata Petrović u studiji *Čist film - Umetnost ili zabluda o nenarativnom filmu* (2015.), ustanovljuje kako se antifilm javlja u isto vrijeme kada u SAD-u i Europi nastaje ono što je američki filmski kritičar Amos Vogel nazvao „filmom kao subverzivnom umjetnošću” - filmovi Andyja Warhola, Nam June Paika, Mikea Snowa – koji odbacuju film kao sintezu tradicionalnih umjetnosti destrukcijom vremena i prostora, priče i narativnosti, odbacivanjem montaže, minimalističkim filmom, eliminacijom realnosti, uništenjem iluzije, eliminacijom slike, ekrana, kamere i umjetnika.¹⁴⁰ Doista, ovako iznesen program antifilma koji proklamira utopijsku, pomalo mističnu viziju stvaralaštva lišenog pojma umjetnosti, publike, autorstva, možemo lako smjestiti u krilo drugih avangardnih i neoavangardnih programatskih, manifestnih tekstova i tendencija.

Uspjeh programa u praksi tema je sljedećeg poglavlja, s početkom zime 1963. godine kada razgovori *Antifilm i mi* i tekst *Što je to antifilm* izlaze na svjetlo dana.

¹⁴⁰ Miroslav Bata Petrović, *Čist film - Umetnost ili zabluda o nenarativnom filmu*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 2015., str. 30

5. Četiri susreta filmskih stvaralaca eksperimentatora: Genre film festival (GEFF)

“Osjet vibracije, sluh, govor, kinestetičke impresije, držanje, plesanje, mimika - čine jedinstven sistem, koji je identificiran sa svakodnevnim životom.” - Antoin Van Uden.¹⁴¹

Od povijesti Kinokluba Zagreb, praćenu kratkim crticama povijesti pisanja o filmu, likovnim umjetnostima, glazbe i književnosti stigli smo do GEFF-a, festivala eksperimentalnog filma, pokrenutog slijedom diskusija *Antifilm i mi* od strane entuzijasta KKZ-a u namjeri da stvore platformu za novi, inovativan i životan pristup filmu. U katalogu *Knjiga GEFF-a 63* čitamo tri specifična motiva za pokretanje festivala: filmski stvaraoci mogu imati značajan utjecaj na svoju okolinu – moralni i emocionalni stav prema filmu, zatim istraživanje kao novovjekovna aktivnost koja prestaje biti znanstveno-metodološka metoda, a postaje egzistencijalna tema čovjeka, te konačno kao potreba za prostorom za poticanje tog novog istraživačkog, umjetničkog rada.¹⁴²

Od 1963. do 1970. godine bijenalno su održana četiri festivala: *Antifilm i nove tendencije* (1963.), *Istraživanje filma i istraživanje uz pomoć filma* (1965.), *Kibernetika i estetika* (1967.) te *Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam* (1970.). Peti planiran festival, *Nepoznate energije i neidentificirani osjećaji* kao posljedica subverzivne naravi prethodnog izdanja, nikada nije održan.¹⁴³

Istaknimo – ako ne presudnu, svakako zanimljivu pojedinost – navedene naslove koje uobičajeno nalazimo u literaturi o GEFF-u ne nalazimo kao nazive festivala u izvornim dokumentima. Njih smo izdvojili iz *Filmske enciklopedije* (1986.), unos koji je napisao sâm Mihovil Pansini (Slika 19), kao prvu pojavu formalnih naslova festivala. Nemamo pretenzije, niti možemo, opovrgnuti činjenicu da su festivali imali teme, nego ističemo da su se njihovi službeni nazivi naknadno izveli na temelju tema razgovora i općenitih interesa koji su pratili sva izdanja. Stoga, nastavljamo praksu da se na festivale referiramo njihovim danas poznatim nazivima.

¹⁴¹ Pansini, 1967., 90.

¹⁴² Pansini, 1967., 91.

¹⁴³ Mihovil Pansini, »GEFF«, u: *Filmska Enciklopedija*, (ur.) Ante Peterlić, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986., str. 468-469.

Prije no što se upustimo u popisivanje programskog materijala i opisa programa, a konačno i filmova koji su se prikazivali tijekom GEFF-a – točnije žanrova eksperimentalnog filma koji su niknuli šezdesetih godina – slijedom prethodnog poglavlja bit će nam zanimljivije prvo razmotriti recepciju *Prve vizije antifilma*, odnosno teksta Mihovila Pansinija, *Što je to antifilm*.

Razlog tomu je što treba naglasiti semantološku razliku pojma antifilm i Genre film festival kao manifestacije čiji uzvanici nisu nužno bili pristalice novonastalog pokreta – a s obzirom na skromne mogućnosti produkcije amaterskog filma, ali i malobrojne publike koja se odazvala na prisustvovanje razgovorima i festivalu, to mnogo znači. Istovremeno, u filmskoj praksi istakli su se autori poput Tomislava Gotovca, Vladimira Peteka i Zlatka Hajdlara, koji su znatno pridonijeli našem shvaćanju pokreta, a nisu sudjelovali u razgovorima, niti su se nužno oglasili kao pristalice nove struje.

5.1. *Savjetovanje o eksperimentalnom filmu*: razgovori u prosincu 1963. godine

„Može se primijetiti da učesnici savjetovanja nisu mnogo obraćali pažnju na ono što drugi govore, da ponavljaju ono što su drugi rekli, da se suprotstavljaju nekome tko je rekao stvari suglasne s njihovim mišljenjem”¹⁴⁴ – ovom kritikom započinje uvod u trodnevne razgovore naslovljene *Savjetovanje o eksperimentalnom filmu* povodom prvog izdanja Genre film festivala *Antifilm i nove tendencije*, a sudjelovali su – prepisujemo imena *ad verbum* iz *Knjige GEFF-a 63*: Aleksandar Antolić, Marko Babac, Tomislav Kobia, Ilić, Dragoljub Ivkov, Đorđe Jantović, Aleksandar B. Kostić, M. Lasković, Dušan Makavejev, Nenad Momčilović, Slobodan Novaković, Mihovil Pansini, Metod Petrovski, Duško Stojanović, Vičić i Franjo Zenko.¹⁴⁵

Polemičke rasprave između zastupnika beogradske škole – spomenimo Dušana Makavejeva i Slobodana Novakovića – i zagrebačke škole antifilma, čitamo u tekstu *Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju* (2005.) Hrvoja Turkovića, dale su maha da se jasno artikulira zamisao novog avangardnog filma.¹⁴⁶ Beogradska škola dičila se prevladavajuće konzervativnim stajalištem, s razumijevanjem istraživačkog filma kao sredstva otključavanja

¹⁴⁴ Pansini, 1967., 110.

¹⁴⁵ Pansini, 1967., 110.

¹⁴⁶ Turković, 2009., 93-94.

postupaka u svrhu prenošenja autorovih teza, stajališta ili priča publici – bilo igranim, bilo eksperimentalnim filmom – bio on usmjeren k simbolizmu, ekspresionizmu ili nadrealizmu.¹⁴⁷

Beogradski sudionik razgovora, Aleksandar B. Kostić, isticat će proturječja teksta *Što je to antifilm?*: „Vi celo vreme govorite da antifilm znači jedan stav, jedan određeni kritički stav, a na drugom mestu kažete da je antifilm neodnos, neodnos u dva-tri smisla, a najviše neodnos prema gledaocu. To ne ide. Stav je sasvim određen odnos.”¹⁴⁸ Na što Mihovil Pansini odgovara, skromnom, ali ključnom opaskom: „Možda su te teze napisane kao neko djelo, kao što je nekakav film napravljen, tako da u vama izazove to što je izazvalo a ne da neke stvari protumači. Nisam nikakav filozof, niti sociolog, nego sam autor, i kao što sam autor filmova, tako sam i autor toga teksta.”¹⁴⁹

Negativna reakcija beogradske škole proizašla je iz razumijevanja antifilma kao žanra eksperimentalnog filma koji proklamira potrebu za čistom redukcijom, a koji je programski jednako neostvariv kao i neuvjerljiv zbog brojnih proturječnih zahtjeva i izjava u razgovorima i manifestu *Antifilm i mi* i *Što je to antifilm?* Upravo zahvaljujući otporu beogradske škole, jasnije nam se ocrtava o čemu govorimo kada se radi o poetici antifilma: nije formalno uvjetovan žanr eksperimentalnog filma, antifilm je stav – analogno *gorgonaškom duhu*, *geffovski duh* bio je poziv na igru s antifilmskim stavom u okvirima fenomenologije filma.

Citirajući Pansinijev odgovor, najednom nam se opet otvorilo pitanje o naravi manifesta *Što je to antifilm?* – možemo li ga tumačiti kao umjetnički tekst? Kako nam se žuri na sâm festival, ovdje ćemo, u *geffovskom duhu*, reći kako odgovor niti nije važan, jer ionako nije moguće odrediti apsolutne granice umjetničkog i ne-umjetničkog – i time ćemo ostaviti pitanje otvorenim za buduće entuzijaste.

¹⁴⁷ Pansini, 1967., 157.

¹⁴⁸ Pansini, 1967., 131.

¹⁴⁹ Pansini, 1967., 133.

5.2. Četiri izdanja Genre film festivala (1963. - 1970.)

„ - Dođi i prereži. Tako, sad zapišite vrijeme: to je jedanaest manje četvrt 19.12.1963. - otvorenje GEFF-a.”¹⁵⁰

S obzirom na skromnost izvora i dokumentacije, ali i neobrađenost teme GEFF-a, svako izdanje festivala pratit će sustavan osvrt na primarne arhivske dokumente - taksativno ćemo nabrojati informacijske biltene i druge brošure izdane za vrijeme festivala, koje smo pretežito našli u arhivu Hrvatskog filmskog saveza (HFS), ljubaznošću filmologinje i filmske kritičarke Diane Nenadić. Manji opseg istog materijala možemo također pronaći u arhivu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu.

5.2.1. *Antifilm i nove tendencije* (1963.)

Prvo izdanje festivala *Antifilm i nove tendencije* (1963.) koji se održavao od 19. do 22. prosinca (Slika 20, Slika 21) temeljito je dokumentirano u katalogu *Knjiga GEFF-a 63* gdje osim prethodećih razgovora *Antifilm i mi*, nalazimo tri poglavlja: *Genre film festival* u kojemu čitamo općenite informacije o festivalu, od njegove koncepcije do programa i nagrađivanih filmova, zatim *Savjetovanje o eksperimentalnom filmu*, te posljednje poglavlje *Javnost o geffu* [sic] s anketama gledaoca i objavljenih medijskih sadržaja.¹⁵¹

GEFF 63 priređuje Kinoklub Zagreb uz suradnju i pomoć Fonda za unapređivanje kinematografije SR Hrvatske, Skupštine grada Zagreba, Foto-kino saveza Jugoslavije, Kino-saveza Hrvatske, Gradskog odbora Narodne tehnike Zagreba, Jugoslavenske kinoteke, Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu.¹⁵² Organizacijski tim činio je, *ad verbum*: Mihovil Pansini, Mirko Bošnjak, Tomo Gotovac, Ljubiša Grlić, Kruno Hajdler, Tomo Kobia, Vladimir Petek, Jovo Rajković, Zlatko Sudović, Milan Šamec i Josip Vuk.¹⁵³

Program festivala obuhvatio je nekoliko događanja: razgovore *Savjetovanje o istraživačkom filmu*, projekcije filmova u konkurenciji, salon odbijenih (ne-eksperimentalni, ne-istraživački

¹⁵⁰ Pansini, 1967., 113.

¹⁵¹ Pansini, 1967., 3-229.

¹⁵² Pansini, 1967., 89.

¹⁵³ Pansini, 1967., 89.

filmovi) i informativna selekcija (ciklusi domaćih i stranih, uglavnom afirmiranih i profesionalnih filmova).¹⁵⁴ Sukladno tezama antifilma, točnije stava da nije moguće odrediti objektivne, vrijednosne parametre, dodijeljene nagrade nosile su imena žirija, tako da je svaki član žirija bio odgovoran za obrazloženje vlastite nagrade. Izbor članova žirija također je svjedočio o tendenciji disciplinarnog premošćivanja, a činili su je: režiser autorske struje hrvatskog filma, Vatroslav Mimica, arhitekt Vjenceslav Richter, kazališni režiser Mladen Škiljan, likovni kritičar Radoslav Putar, slikar Mića Popović i novinar Slobodan Novaković.¹⁵⁵

Temu *Antifilm i nove tendencije* nije potrebno posebno opisivati zahvaljujući prethodnom poglavlju kojim smo cjelovito trasirali stremljenje k novoj, istraživačkoj poetici utjecajem neoavangardnih tendencija u drugim umjetnostima. Također, s obzirom da ćemo se na kraju poglavlja fokusirati na žanrove eksperimentalnih filmova prikazanih za vrijeme GEFF-a, istaknimo samo da su se već na prvom izdanju među 94 prikazana filma (u selekciji 40, u salonu odbijenih 15, a u informativnoj selekciji 39)¹⁵⁶, od kojih su 44 bili domaći autori, izdvojili oni koje vezujemo za nove, istraživačke prakse strukturalnog, minimalnog filma i filma fiksacije: djela Tomislava Gotovca, Vladimira Peteka, Ivana Martinca, Ante Verzottija, a konačno i Mihovila Pansinija.¹⁵⁷

5.2.2. Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma (1965.)

Između 11. i 14. prosinca se održavao drugi festival pod temom *Istraživanje filma i istraživanje uz pomoć filma* (1965.). Tri *Informativna biltena* u kojima čitamo program objavljena su na festivalske dane, a prethodila su im četiri objavljena lista *Pripremni materijali* koji osim citata filozofa, estetičara, psihologa, književnika donose i teorijske tekstove Dušana Stojanovića i Vladimira Petrića, kao i povijesni pregled kinoamaterizma pod naslovom *Nekonvencionalni oblici filmskog udruživanja i rada*. U arhivu Hrvatskog filmskog saveza nalazimo i letak koji uzvanike upućuje na vrijeme, mjesto i okvirni program festivala. Osim materijala izdanih od strane organizacije GEFF-a, tu su i reportaže: transkripcija intervjua s filmskim autorom Zlatkom Hajdlerom za *Radio Zagreb*, članak u *Studentskom listu* i članak u *Večernjem listu*.

¹⁵⁴ Pansini, 1967., 98-103.

¹⁵⁵ Pansini, 1967., 103-108.

¹⁵⁶ Pansini, 1967., 99.

¹⁵⁷ Pansini, 1967., 99-103.

Festival priređuju Kinoklub Zagreb, Kino-savez Hrvatske i Društvo filmskih radnika Hrvatske, a organizacijski tim čine: Mirko Bošnjak, Zlatko Bourek, Hanibal Dundović, Kruno Hajdler, Edo Klinger, Vatroslav Mimica, Andrija Mutnjaković, Mihovil Pansini, Vladimir Petek, Zlatko Sudović i Milan Šamec.¹⁵⁸ Saznajemo, festival održao se u Radničkom sveučilištu Moša Pijade u Zagrebu¹⁵⁹ izgrađenog 1961. godine prema projekciji arhitekata Radovana Nikšića, Aleksandra Dragomanovića i Ninoslava Kučana. Kao „manifest otmjene demokratičnosti“, Moša Pijade – danas Otvoreno učilište – projektiran je u neoplasticističkom stilu kojega je pratila Gesamtkunstwerk koncepcija provedena u interijeru kojega dizajnira Bernardo Bernardi.¹⁶⁰ Ovom kratkom crticom upućujemo na disciplinarnu umreženost, ali i značajan kulturni položaj GEFF-a koji se, vidimo čak i geografski, smješta u samo srce poslijeratnog modernizma i (neo)avangardizma.

Kao prethodno izdanje, program se sastojao od razgovora „o istraživanju filma i istraživanju pomoću filma”¹⁶¹ i projekcija: filmova u konkurenciji za nagrade, filmova salona odbijenih i informativne selekcije. Članovi žirija navode se po struci, to su: liječnik Mihovil Pansini, filozof Danilo Pejović, režiser Aleksandar Petrović, arhitekt Vjenceslav Richter, filmski estetičar Dušan Stojanović i akademski slikar Josip Vaništa – pregledavši osamdeset i pet filmova, šezdeset i dva prihvatili su u salon odabranih, a četrnaest u salon odbijenih (Slika 22, Slika 23).¹⁶²

Usljed razgovora vođenih 1963. godine, čitamo u *Informativnom biltenu I*, GEFF je „izgubio svoju raniju isključivost i oštrinu stava, postao je širi, mekši, tolerantniji i probavljiv za širi krug”¹⁶³ čime dolazimo i do šireg obrazloženja onog što podrazumijevaju istraživačkim filmom, opisujući zadatak GEFF-a kao manifestacija koja drži istraživanje širokim i neograničenim pojmom u koji spadaju djela koji ispituju sve od ljudskog ponašanja, filmske estetike do optičkih i akustičkih fenomena.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Arhiv Hrvatskog filmskog saveza (Dalje AHFS), Fond GEFF (1963. – 1970.) (Dalje FG), *Letak GEFF 65*, 1965.

¹⁵⁹ AHFS, FG, *Letak GEFF 65*, 1965.

¹⁶⁰ Željka Čorak, »Arhitektura 20. stoljeća«, u: *Hrvatska umjetnost: povijest i spomenici*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 551-552.

¹⁶¹ AHFS, FG, *Letak GEFF 65*, 1965.

¹⁶² AHFS, FG, *Informativni bilten 2*, 1965.

¹⁶³ AHFS, FG, *Informativni bilten 1*, 1965.

¹⁶⁴ AHFS, FG, *Informativni bilten 1*, 1965.

Definiraju istraživački film kroz „tri nedjeljiva područja”: ideja slobodnog, samostalnog filmskog kadra koje otkriva nepoznate sfere svijeta, zatim istraživanje filmske forme i jezika, te konačno ispitivanje društvenih i ljudskih odnosa, odnosno „psihologije ličnosti” koje traži nadrealističku vezu nevjerojatnog i mogućeg u stvarnom životu.¹⁶⁵ Duško Stojanović će isticati oštru podjelu prvog i drugog tipa filma – prvog kao eksperimentalnog, drugog kao umjetničkog¹⁶⁶ – s čime ćemo se, prisjetivši se nacrtu povijesti eksperimentalnog filma, morati složiti, a možemo i spekulirati da je posljednja točka nastala iz potrebe inkluzije ne-eksperimentalnih tipova filmova, slijedom ograničenih mogućnosti produkcije, ali i negativnog stava beogradske škole prema tezama antifilma.

Među filmovima također se ističu oni Zlatka Hajdlera, Mihovila Pansinija, Vladimira Peteka i Tomislava Gotovca, pri čemu u tekstu *Teze o antifilmu danas* koji nalazimo u neimenovanom prilogu objavljenom 1965. povodom festivala Dušan Stojanović artikulira novi žanr eksperimentalnog filma, specifičan za naš krug *geffovaca*, a to je film fiksacije, o kojemu će biti govora na kraju poglavlja.¹⁶⁷

5.2.3. Kibernetika i estetika (1967.)

Treći festival *Kibernetika i estetika* (1967.) nudi najviše dokumentacije, a održavao se od 21. do 24. prosinca. Među čak osam *Informativnih biltena* koji su se izlazili iz svakim festivalskim danom – dajući pregled događanja prethodnog dana, kao i predviđeni program naslovljenog dana, uz dodatne biltene s izborima citata – nalazimo i pripremni list uredništva za biltene, dva seta prijavnica za autore, izlagače i sudionike, pismo isprike direktora festivala, Mihovila Pansinija, na nenadanoj promjeni programa, pismo Kino kluba Sarajevo upućeno Mihovilu Pansiniju, tri skupa tekstova: *Homobil Domobil* Andrije Mutnjakovića, *Između usana i čaše udes je tu* Dragutina Vunaka, *Materijali za hermetiku /rekonstrukcija nestalih spisa/* neimenovanog autora te konačno i medijski isječak iz časopisa *Film culture*.

Kao prethodno izdanje, festival 1967. godine priređuju Kinoklub Zagreb, Društvo filmskih radnika Hrvatske i Kino savez Hrvatske, a organiziraju ga: Mihajlo Arsovski, Kruno Hajdler,

¹⁶⁵ AHFS, FG, *Informativni bilten 1*, 1965.

¹⁶⁶ AHFS, FG, *Informativni bilten 1*, 1965.

¹⁶⁷ AHFS, FG, *Teze o antifilmu danas*, 1965.

Dušan Makavejev, Mihovil Pansini, Vladimir Petek, Dušan Stojanović, Zlatko Sudović, Milan Šamec i Branko Vučićević. Ovoga puta uz projekcije konkurentnih i odbijenih filmova, posebnih projekcija Novog američkog filma koje kurira P. Adams Sitney (Slika 24), program oplemenjuju i interdisciplinarne priredbe: „Studija pokreta. Zvuk pokret i prostor. Found art. Jedna druga slika svijeta. Doprinos fotografije”, čitamo u spisu *Propozicije*¹⁶⁸ – a među izloženim radovima možemo istaknuti *Luminoplastike* Aleksandra Srneca.¹⁶⁹ Žiri su te godine činili: Dušan Vukotić, Daliborka Stojišić, Dušan Stojanović, Mihovil Pansini, Dušan Džamonja, Aleksandar Bassin i Zlatko Sudović.

Listajući spise iz arhiva, nalazimo na letak koji najavljuje GEFF 67, on čita citat o „humanističkom univerzalizmu” iz časopisa *Encyclopedia moderna*: „Kada smo prisiljeni da zaključimo da su elektroni proizvod otkrića i izuma, onda nam se to čini čudnim, ali ne možda i nelogičnim. No kad im moramo pripisati kontradiktorna svojstva čestica i valova, onda to nije više čudno, već jednostavno besmisleno. Javlja se ozbiljna sumnja u to može li stvarnost odgovarati ovakvoj kontradikciji. No tada čovjek primjećuje da se sve to ne odnosi toliko na sam svijet koliko na njegova vlastita mišljenja, njegove simbole, koncepcije i logiku. Njih treba mijenjati ili pronalaziti nove.”¹⁷⁰

Citat tek naslućuje temu *Kibernetika i estetika*, a iako se među materijalima iz 1967. godine tema festivala nigdje izričito ne spominje, ona je najavljena već u *Informativnom biltenu I* 1965. godine za festival GEFF 65. Teme kibernetičke i kompjuterske umjetnosti, piše Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* uvodi pokret Nove tendencije 1965. godine na trećem izdanju festivala pod nazivom *Nova tendencija*, kada se kristalizira težnja pripadnika pokreta na jedinstvu znanosti, umjetnosti i tehnologije koja proizlazi iz njihove svijesti o povezanosti čovjeka, njegove svakodnevice, s industrijskim svijetom.¹⁷¹

Time nanovo ukazujemo na teorijsku umreženost organizacijskog tima GEFF-a s drugim umjetnostima i njihovo nastojanje prema implementaciji kako filma kao fenomenološke pojave u život, tako i svijeta, stvarnosti i drugih umjetnosti u film.

¹⁶⁸ AHFS, FG, *Propozicije: obavijest 3*, 1967.

¹⁶⁹ AHFS, FG, *Informativni bilten 3*, 1967.

¹⁷⁰ AHFS, FG, *Letak GEFF 67*, 1967.

¹⁷¹ Miško Šuvaković, »Nove tendencije«, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 421.

5.2.4. *Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam* (1970.)

Posljednje izdanje GEFF-a *Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam* (1970.) održano od 1. do 4. travnja nudi najmanje izvora: tri informativne novine koje dizajnira Mihajlo Arsovski, *GEFF 69 obavijest 1, 2 i 3* – od kojih prvi donosi prethodne i novu viziju antifilma, drugi izlaže program tekućeg festivala, a treći *Nagrade GEFF-a*. Osim toga, u arhivu nalazimo i isječke iz časopisa i novina *Borba*, *Mladina* i *Plavi vjesnik*.

Među priređivačima festivala nailazimo na znakovitu promjenu: Društvo filmskih radnika Hrvatske pod predsjedništvom Antuna Vrdoljaka odbija suradnju, Kino savez Hrvatske kasni s odlukom o suradnji – nakon čega Kinoklub Zagreb ostaje jedini, samostalni priređivač festivala. Organizacijski tim činila su pretežito već poznata imena: Mihovil Pansini, Mihajlo Arsovski, Hanibal Dundović, Kruno Hajdler, Dušan Makavejev, Želimir Matko, Vladimir Petek, Nenad Puhovski, Dušan Stojanović, Zlatko Sudović i Bogdan Žižić.¹⁷² Žiri činili su: Vera Hitilova, Taras Kermauner, Dušan Makavejev, Mira Boglić i Dušan Vukotić, pri čemu moramo primijetiti veću spolnu raznolikost članova žirija ovog izdanja.¹⁷³

Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam bio je naslov i tema razgovora održanih za vrijeme manifestacije, pojašnjena: „film u funkciji humaniziranja seksualnosti i seksualiziranja humanosti”¹⁷⁴, pri čemu upućujemo da se radi o prvom izdanju čija se tema prožima kroz sve aspekte festivala: od vizualnog materijala – plakat za festival bio je čak povučen kao eksplicitan materijal¹⁷⁵ – tekstova iz informativnih novina koje između ostaloga čine citati poput „Voljela bih da sam hermafrodit da mogu i sa ženama”¹⁷⁶, do filmskih ciklusa *Retrospektiva seksualnog i erotskog filma*.

Posljednje izdanje festivala odudara i po posjećenosti. Pojačani interes publike iščitavamo iz arhivskih materijala – u informativnim novinama uredništvo upozorava publiku kako je zbog velikog interesa potrebno rezervirati ulaznice – ali i u razgovoru Miloja Radakovića i Pansinija

¹⁷² AHFS, FG, *Informativne novine* 2, 1970.

¹⁷³ AHFS, FG, *Informativne novine* 3, 1970.

¹⁷⁴ AHFS, FG, *Informativne novine* 2, 1970.

¹⁷⁵ Željko Luketić, »Genre film festival (GEFF) 1963.-1969.: Propuštena obljetnica«, u: *Časopis Oris* 86 (2014.), str. 218.

¹⁷⁶ AHFS, FG, *Informativne novine* 1, 1970.

u knjižici *Pansini Antifilm* će govoriti o tome kako se tada pisalo o „degradaciji GEFF-a”, ponajprije zbog veće količine publike koja se iz manje ili više plemenitih pobuda odazvala na festival.¹⁷⁷

S tim posljednjim, eksplozivnim izdanjem festivala zaključena po mnogočemu jedinstvena priča GEFF-a (Slika 25, Slika 26). Veliki odaziv publike na ovo izazovno izdanje festivala značio je i izmještaj naših kinoamatera iz margina u centar kulturnog života Zagreba – a to je ujedno, kao što priliči sudbini svake avangarde, značio kraj tihe pobune.

5.4. Žanrovi eksperimentalnih filmova GEFF-a

Stigavši do kraja povijesnog i teorijskog nacrtu pokreta antifilma i Genre film festivala, ostaje nam istražiti, ako antifilm nije moguće u formalnim okvirima definirati, kakvi su se to filmovi snimali i prikazivali, a koje smatramo tipično *geffovskim* filmovima? Odgovor ćemo naći u tekstovima teoretičara filma Hrvoja Turkovića, Diane Nenadić, Dragane Kružić, Vanje Obada, a prije svega Dušana Stojanovića koji je kao suvremenik GEFF-a skovao žanrovsku odrednicu filma fiksacije.

Prilikom drugog izdanja GEFF-a, 1965. *Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma* istaknuli smo kako nalazimo tekst Dušana Stojanovića *Teze o antifilmu danas* u kojemu uvodi termin fiksacije u kontekstu prakse istraživačkog, *geffovskog*, filma. Film fiksacije opisuje kao: „Redukcija bilo kakve nadogradnje osnovnog materijala medija – pod materijalom shvaćamo vizualne i auditivne aspekte vanjskog svijeta registrirane fotofonografskim putem – dovelo je do optičke i zvučne fiksacije na određeni objekt.”¹⁷⁸

U Stojanovićevoj knjizi *Velika avantura filma* nalazimo nekoliko njegovih tekstova iz iste godine, u kojima dalje formulira film fiksacije na primjeru filmova u selekciji GEFF-a. Obrazlaže osnovnu ideju antifilma kao „ideje fiksacije na slučajno registriran ili posebno odabran predmet da bi se tom fiksacijom otkrio dublji smisao djela.”¹⁷⁹ U filmu Mihovila Panisnija *Dvorište* Stojanović govori o autoru koji se „zadovoljava bilježenjem pojavnog

¹⁷⁷ Radaković, 1985., 49.

¹⁷⁸ AHFS, FG, *Teze o antifilmu danas*, 1965.

¹⁷⁹ Dušan Stojanović, *Velika avantura filma*, Novi Sad: Prometej, Beograd: Insititut za film, 1998., str. 76.

totaliteta koji je rezultat puke, bolje reći, svakodnevne slučajnosti”¹⁸⁰, zatim film Vladimira Peteka *Sybil* (Slika 27), gdje se autor fiksira na lice djevojke pratnjom riječi „Si”, približavajući se i udaljavajući krupnim planovima, ili film Vladimira Peteka i Tomislava Gotovca, *Prije podne jednog fauna* (Slika 28). u kojemu se kontrastira bezazlen prizor s ulice sa zvukovima vrisaka i eksplozije bombi koje u gledatelju izazivaju „poprište metafizičkih sukoba”.¹⁸¹

Konačno, Stojanović formulira i tipologiju fiksacije: fiksacija na ljudsko lice (Vladimir Petek, *Sybil*, 1963. i *Oživljena*, 1965.), fiksacija na ljudsko tijelo (Vladimir Petek, *Miss No One*, 1964. i *Sretanje*, 1963.), fiksacija na čovjeka među ljudima (Karpo Acimović, *Divjad*, 1965.), fiksacija na prostor-vrijeme (Mihovil Pansini, *Dvorište*, 1963. i *Zahod*, 1964.), fiksacija na pokret (Tomislav Gotovac, *Pravac*, 1964. i *Kružnica*, 1964.), fiksacija na životnu materiju u svakodnevnoj stvarnosti (Tomislav Gotovac i Vladimir Petek, *Prije podne jednog fauna*, 1963.), fiksacija na filmsku traku u projektoru, do njenog samouništenja (Zlatko Hajdler, *Kariokineza*, 1965.).

Treba spomenuti i film *Scusa signorina* (1963.) (Slika 31) Mihovila Pansinija koji stvara uslijed razgovora *Antifilm i mi*, za prvo izdanje GEFF-a *Antifilm i nove tendencije*. Film je nastao kao pokušaj potpune eliminacije autora, odnosno nastojao je stvoriti film bez intervencije time što kameru stavlja preko leđa i hoda gradom. Taj film fiksacije, film redukcije, odnosno minimalističke struje Turković navodi kao ranu varijantu svjetske struje strukturalističkog filma kojeg karakterizira korištenje dugog statičnog kadra ili ustrajanje na primjeni samo jednog vizualnog postupka.¹⁸²

Filmolog Vanja Obad (2014.) u znanstvenom radu „*Dokumentarne*” tendencije u hrvatskom i svjetskom eksperimentalnom filmu govori o dvije struje dokumentarističko-eksperimentalnog filma, a koje se preklapaju s tipologijom koju ćemo naći i kasnije kod Hrvoja Turkovića i Dragane Kružić. Teorijski oslonac njegova rada je teza filozofa Noëla Carrolla koji razlikuje *filmove podrazumijevane tvrdnje* – s pretenzijom istinitosti onoga što prikazuju – te *filmove podrazumijevanog traga* – s pretpostavkom zapisa zatečene optičke i/ili akustičke situacije.¹⁸³

¹⁸⁰ Stojanović, 1998., 76.

¹⁸¹ Stojanović, 1998., 76.

¹⁸² Hrvoje Turković, »Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma«, u: *Avangardne tendencije u Hrvatskoj umjetnosti*, (ur.) Zvonko Maković, Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007., str. 191.

¹⁸³ Vanja Obad, »“Dokumentarne” tendencije u hrvatskom i svjetskom eksperimentalnom filmu«, u: *Umjetnost riječi* LVIII (2014.), str. 4.

Jedna struja dokumentarističko-eksperimentalnog filma u okvirima je *filmova podrazumijevane tvrdnje* – koja je metodološki usredotočena na fiksaciju, na minimalističku, odnosno strukturalnu dokumentarističnost, dok za struju u okvirima *podrazumijevanog traga* ističe praksu Ivana Martinca iz Kinokluba Split¹⁸⁴ koji primjerice u filmu *I'm Mad* (1967.) snimajući osobu na terasi restorana autorski intervenira neobičnim rezovima i kadrovima (Slika 32).

U studiji *Film: eksperimentalni i/ili antifilm* (2017.) Diana Nenadić, povodom monografije Tomislava Gotovca, upućuje kako Slobodan Šijan, beogradski slikar, režiser i teoretičar film, navodi strane inačice, sinonime za film fiksacija: minimalni film prema Davidu Curtisu i film monomorfne strukture Georgea Maciunasa – već spominjanog člana neoavangardne grupe *Fluxus*.¹⁸⁵

U tekstu Dragane Kružić *Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)* (2018.) i onom Hrvoja Turkovića, *Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma* (2007.), naići ćemo na tipološku podjelu eksperimentalnih filmova nastalih šezdesetih godina u krugu GEFF-a. Dragana Kružić će govoriti o tematsko-strukturalnim i metodološkim nitima koje se iskazuju na filmu: filmovi materijalističke orijentacije, apstraktni film, film redukcije i prošireni film.¹⁸⁶

Kao predvodnika materijalističkog usmjerenja Hrvoje Turković imenuje Vladimira Peteka¹⁸⁷ – autora kojega kinoklubaši već 1962. godine spominju u razgovorima *Antifilm i mi* kao primjer uzornog autora istraživačkog filma¹⁸⁸ – a to će dokazati brojnim priznanjima na festivalima GEFF-a. Turković izvodi karakteristike Petekovih filmova: fizičke intervencije na vrpce, katkad vlastitu, katkad nađenu – što je ujedno, čitamo iz Pansinijeva teksta u monografiji *Kinoklub Zagreb*, bio i izraz čiste potrebe, jer vrpca je bila skupa¹⁸⁹ – zatim kontrolirano,

¹⁸⁴ Obad, 2014., 7.

¹⁸⁵ Diana Nenadić, »Film: eksperimentalni i/ili antifilm, Deklinacija filma po Tomu/Antoniju Gotovcu/Laueru«, u: *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza*, (ur.) Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković, Rijeka: Muzej moderne i suvremen umjetnosti, 2017., str. 109.

¹⁸⁶ Kružić, 2018., 17-18.

¹⁸⁷ Turković, 2007., 190.

¹⁸⁸ Pansini, 1967., 46.

¹⁸⁹ Pansini, 2003., 6.

mehaničko oštećivanje vrpce, lijepljenje jedne vrpce na drugu, rezanje i spajanje vrpce uzduž slike, korištenje negativa i istraživanje optičkih tragova mehaničkih manipulacija.¹⁹⁰

To usmjerenje povuklo je i ironijske odgovore, primjerice film Milana Šameca, *Termiti* (1963.), kojim ukazuje na banalnost i jednostavnost postupaka intervencije na vrpcu (Slika 33).¹⁹¹ Film *Termiti* možemo smjestiti i u tendenciju apstraktnih filmova¹⁹² – kao što su i *K3 ili nebo bez oblaka* (1963.) Mihovila Pansinija, ili *Twist-Twist* (1963.) Ante Verzottija gdje je naglasak na optičkoj igri svjetla, sjene, boje, ne-boje, linije i pokreta (Slika 34, Slika 35).

Kao performans ili proširena filmska izvedba projekcija, *Kariokineza* (1965.) Zlatka Hajdlera također je imala zaigran, ironijski prizvuk, a sastojala se od paljenja filmske trake na svjetiljci projektora (Slika 36).¹⁹³ Time je prizvao i metaforički konac antifilma – redukcijom do potpune abolicije filma, više ništa nije preostalo za eliminirati. Primjereno Hajdlerovim figurativnim proglasom kraja antifilma i mi ćemo ovdje stati, kako bismo se još jednom, nakratko, osvrnuli na ono što smo uočili i zaključke koje smo pritom donijeli.

¹⁹⁰ Turković, 2007., 190-191.

¹⁹¹ Turković, 2007., 190.

¹⁹² Turković, 2007., 191.

¹⁹³ Turković, 2007., 191-192.

6. Zaključak

Prošavši daleki put od početaka domaćeg amaterizma do pokreta antifilma na međi avangardnih i neoavangardnih tendencija, vrijeme je da usmjerimo pogled unatrag i ukratko iščitamo sadržajne osnove ovoga rada.

U početnim poglavljima *Definicija konteksta* i *Avangardizmi pedesetih i šezdesetih godina* definirali smo kontekst na koji se oslonio GEFF, odnosno Kinoklub Zagreb i pokret antifilma. Odredili smo pojam kinoamaterizma kao aktivnosti uvjetovane postojanjem profesionalne produkcije i dostupnim sredstvima za slobodno filmsko stvaralaštvo – čija je sadržajna osnova stvaranje filma iz ljubavi. Odredili smo začetke amaterske produkcije u Hrvatskoj koju sve do pedesetih godina prati žanrovska odrednica putopisnog i obiteljskog filma. Paralelno, razmotrili smo događanja u inozemstvu na planu filma i likovnih umjetnosti te ustanovili avangardne principe pisanja o filmu, kao i razvoj, odnosno središnje teorijske osi međunarodnih neoavangardnih tendencija.

Pritom smo predstavili i svojevrsan pojmovnik koji nam je služio pri razmatranju središnjeg dijela rada – pojmovi kinoamaterizam, avangarda, neoavangarda, eksperimentalni film – poslužili su nam za povijesnu, teorijsku i filozofsku raščlambu kako kataloga *Knjiga GEFF-a 63*, tako i manifestacije Genre film festival.

Ustanovivši povod za razgovore *Antifilm i mi* u nezadovoljstvu suvremenom amaterskom produkcijom u okvirima Kinokluba Zagreb, središnje poglavlje stavilo je u fokus pojam antifilma kao poetike otpora tradiciji i konvenciji preustrojtvom razmatranja filma kao neposrednog izraza autora prema fenomenološkom shvaćanju naravi filma i čina snimanja. Istražili smo poveznice s domaćim umjetničkim pojavama: EXAT 51, grupu Gorgona i pokret Novih tendencija i povezali ih sa strujom antifilma u kojoj smo išćitali središnji naglasak na rušenju granica medija, znanosti, umjetnosti i života, a konačno i eliminaciji koncepta autora, djela i umjetnosti kao fenomena koje je nemoguće valorizirati. Termin antifilm također smo ispitali i povezali ga s međunarodnim i domaćim tendencijama u okvirima termina antiumjetnosti, antidjela, antislike i antiautora, čime smo fiksirali vrijedan doprinos GEFF-a u kontekstu neoavangarde, ali i progresivnost njihovih nastojanja.

Kontekstualizacijom i teorijskim presjekom razgovora *Antifilm i mi* plasirali smo ga kao pokret na granici modernizma i postmoderne – optimističnim uvjerenjem u mogućnost filma da ponire u metafizičke dimenzije čovjekove svijesti i pojavnog svijeta povezali smo ga s Novim tendencijama, koje je Šuvaković odredio kao posljednje glasnike avangardnog programa. Pluralizam postmoderne prepoznali smo na planu kritičkog stava prema suvremenom svijetu kojim se propituje univerzalnost i nemogućnost izricanja konačnih istina. *Knjiga GEFF-a 63* donijela nam je i manifest *Što je to antifilm?*, kojega je napisao Mihovil Pansini, a mi smo ga iščitavajući usporedili s drugim primjerima manifesta neoavangradnih praksi čime smo još jednom naglasili njihovu blisku srodnost.

Stigli smo i do same manifestacije Genre film festival kada se poetika antifilma izlaže javnosti. Ovdje smo se susreli s polemikama između zagrebačke i beogradske škole, koje su nam pomogle da jasnije naglasimo temeljnu poetiku antifilma, ne kao vrste filma, nego kao zaigranog svjetonazora nalik praksama grupe Gorgona. Zahvaljujući pristupu arhivu Hrvatskog filmskog saveza mogli smo taksativno nabrojati postojeće materijale za svaku inačicu festivala te smo tako svaki GEFF kontekstualizirali, određivši program, organizacijski tim i temeljne tematske odrednice. Uočili smo i da formalni nazivi festivala kakve danas nalazimo u literaturi onda nisu bili korišteni, izuzev posljednjeg, *Seksualnost kao mogućnost za novi humanizam*, koji je velikim interesom publike, izazovnim i subverzivnim materijalima odredio konac GEFF-a.

Priču smo zaključili sagledavši poetiku antifilma u praksi, koju smo prepoznali zahvaljujući pojmu Dušana Stojanovića, u filmu fiksacije, koji je odredio motiv fiksacije – bilo na predmet, na ljudsko tijelo, lice – kao središnje načelo eksperimentalnih filmova *geffovaca*. Uz film fiksacije upoznali smo se i s praksom koju Hrvoje Turković naziva filmovima materijalističkog usmjerenja i strukturalnog filma. Pritom smo istaknuli najuspjelije autore istraživačkog filma šezdesetih: Vladimir Petek, Tomislav Gotovac, Mihovil Pansini, Ante Verzotti, Milan Šamec, Kruno Hajdler i Ivan Martinac.

Preostaje nam istaknuti otvorena pitanja i probleme za buduće istraživače i entuzijaste. Jedan je problem praktične naravi: ponad svega, potrebno je sustavno arhivirati i digitalizirati građu vezanu za GEFF – kako tiskane materijale, tako i filmove. Ispunjavajući taj zadatak, budućim će istraživačima biti lagodno kretati se po povijesti antifilma i filmskoj produkciji šezdesetih, pa će tako i moći istražiti u punini kakvi su se filmovi prikazivali i stvarali za vrijeme Genre

film festivala – a time možda otkriti i nove, neistražene sfere ovog dijela prošlosti. O katalogu *Knjiga GEFF-a 63* još bi se moglo i trebalo mnogo reći, jer to izdanje i tihi pokret koji ga je iznjedrio – a koji je kao svaka avangarda svojim uspjehom na kraju podbacio – ako ništa drugo ispunjavaju nas zaraznim optimizmom nakon kojega ništa drugo ne preostaje, nego istraživati, istraživati, istraživati.

POPIS ARHIVSKIH IZVORA I LITERATURE

Arhivski izvori

1. Arhiv Hrvatskog filmskog saveza, Fond GEFF (1963. – 1970.)

Knjige

1. David Bordwell, *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2005.
2. Nikica Gilić, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2013.
3. Mihovil Pansini, *Knjiga GEFF-a 63*, (gl. ur.) Mihovil Pansini (ur.) Vladimir Petek, Zlatko Sudović, Kruno Hajdler, Milan Šamec, Zagreb: Organizacioni komitet GEFF-a, 1967.
4. Miroslav Bata Petrović, *Čist film - Umetnost ili zabluda o nenarativnom filmu*, Beograd: Dom kulture Studentski grad, 2015.
5. Miloje Radaković, *Pansini Antifilm*, Beograd: Dom kulture „Studentski grad“, 1985.
6. L. Rees, *Povijest eksperimentalnog filma i videa*, Zagreb: 25 FPS, 2016.
7. Dušan Stojanović, *Velika avantura filma*, Novi Sad: Prometej, Beograd: Insitutut za film, 1998.
8. Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896. – 1997. ; pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladnički zavod Globus, 1998.
9. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, (ur.) Jasna Galjer, Ranko Horetzky, Zagreb: Horetzky, 2005.

Poglavlja u knjigama

1. Alexandre Astruc, »Rađanje nove avangarde: kamera-nalivpero«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
2. Andre Bazin, »Kradljivci bicikla«, u: *Šta je Film? IV „Estetika realnosti: neorealizam“*, (ur.) Dušan Stojanović, Momčilo Ilić, Beograd: Institut za film, 1967.
3. Andre Bazin, »Mit totalnog filma«, u: *Šta je Film? I „Ontologija i jezik“*, (ur.) Dušan Stojanović, Momčilo Ilić, Beograd: Institut za film, 1967.
4. Riccioto Canudo, »Teorija sedam umetnosti«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
5. Željka Čorak, »Arhitektura 20. stoljeća«, u: *Hrvatska umjetnost: povijest i spomenici*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.

6. Ješa Denegri, »Nove tendencije, nova tendencija, tendencije«, u: *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2*, (ur.) Aleksandar K. Široka, Split: LOGOS, 1985.
7. Germaine Dulac, »Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
8. Sergej Ejzenštejn, »Montaža atrakcije«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
9. Siegfried Kracauer, »Priroda filma«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
10. Zvonko Maković, »Nove tendencije«, u: *Croatica – Hrvatski udio u svjetskoj baštini*, (ur.) Neven Budak, Zagreb: Profil, 2007.
11. Fillippo Tommaso Marinetti, »Futuristički film« u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
12. Jean-Jacques Meusy, »Benoît-Levy, Edmond«, u: *Encyclopedia of Early Cinema*, (ur.) Richard Abel, London: Routledge, 2005.
13. Hugo Munsterberg, »Svrha umetnosti«, u: *Teorija filma*, (ur.) Dušan Stojanović, Beograd: Nolit, 1978.
14. Diana Nenadić, »Film: eksperimentalni i/ili antifilm, Deklinacija filma po Tomu/Antoniju Gotovcu/Laueru«, u: *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza*, (ur.) Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković, Rijeka: Muzej moderne i suvremen umjetnosti, 2017.
15. Mihovil Pansini, »GEFF«, u: *Filmska Enciklopedija*, (ur.) Ante Peterlić, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
16. Mihovil Pansini, »Pet razdoblja kinokluba«, u: *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (ur.) Duško Popović, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kino klub Zagreb, 2003.
17. Duško Popović, »Crtice iz povijesti«, u: *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (ur.) Duško Popović, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kino klub Zagreb, 2003.
18. Miško Šuvaković, »Četiri temeljna principa hrvatske neoavangarde: antiumjetnost - apsurd - subverzija - individualne mitologije«, u: *Tomislav Gotovac: Anticipator kriza*, (ur.) Ksenija Orelj, Darko Šimičić, Nataša Šuković, Miško Šuvaković, Rijeka: Muzej moderne i suvremen umjetnosti, 2017.
19. Hrvoje Turković, »Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma«, u: *Avangardne tendencije u Hrvatskoj umjetnosti*, (ur.) Zvonko Maković, Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007.

20. Hrvoje Turković, »Kinoklub Zagreb: Filmsko sadište i rasadište«, u: *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (ur.) Duško Popović, Zagreb: Hrvatski filmski savez i Kino klub Zagreb, 2003.

Članci

1. Petra Belc, »Mihovil Pansini i antifilm. Teorijski i povijesni aspekti«, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 85 (2016.)
2. Tomislav Brčić, »Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF«, u: *Zapis* 62 (2008.)
3. Arthur C. Danto, »The Transfiguration of the Commonplace«, u: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2. (1974.)
4. Greg DeCuir Jr., »Yugoslav Ciné-enthusiasm«, u: *Pol. Sc. Int. Rel.*, VIII, 2 (2011.)
5. Ana Janevski, »We can't promise to do more than experiment«, u: *Quaderns portàtils* (2012.)
6. Dragana Kružić, »Experimental (Structural Film) as the Concept of Film Innovation (Mihovil Pansini and Geff)«, u: *AM Journal*, No. 15. (2018.)
7. Željko Luketić, »Genre film festival (GEFF) 1963.-1969.: Propuštena obljetnica«, u: *Časopis Oris* 86 (2014.)
8. Vjekoslav Majcen, »Hrvatski neprofесиjski film: 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928 - 1998)«, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 29 (2002.)
9. Vanja Obad, »"Dokumentarne" tendencije u hrvatskom i svjetskom eksperimentalnom filmu«, u: *Umjetnost riječi* LVIII (2014.)
10. Marijan Susovski, »EXAT '51 – europski avangardni pokret«, u: *Život umjetnosti* 71/71 (2004.)
11. Vedran Šamanović, »Fotografija u hrvatskom eksperimentalnom filmu«, u: *Zapis* 59 (2007.)
12. Hrvoje Turković, »Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju«, u: *Hrvatski filmski ljetopis* 59 (2009.)
13. Hrvoje Turković, »Što je eksperimentalni (avangardni. alternativni) film«, u: *Zapis* 38 (2002.)

SUMMARY

The thesis deals with the largely unexplored biennial manifestation GEF (Genre Film Festival) and the anti-film movement from a cultural-historical and theoretical point of view, placing them as movements appearing alongside the avant-garde and neoavantgarde tendencies of the sixties on the international and local scene.

The first two chapters, *Context Definition* and *Avant-garde of the Fifties and Sixties*, define the roots of the anti-film movement, whose theoretical basis are found in conversations between enthusiastic members of the cine-club Kinoklub Zagreb recorded in the catalogue *Knjiga GEF-a 63*.

The chapters focus on the history of Croatian and international cinema-amateurism, as well as the history of writing about film and the history of avant-garde cinema. Parallel to political changes at the local level, primarily those related to the new socialist arrangement of the state, the chapter traces a blooming of amateur film on the domestic scene – as in Zagreb, so in Split and Belgrade.

The central chapter *Film as an Integral Part of Life: The Avant-garde Vision of Anti-film* focuses on the discussions titled *Antifilm i mi* held between 1962 and 1963, theoretically analyzing them and placing them in the context of the new, neoavangarde, tendencies. It links the theoretical background both to the domestic and international avant-garde: the idea of film is shifted from the context of a story-telling media to the exploration of a phenomenological approach to filmmaking.

The chapter *Four Encounters of Film Creators and Experimenters: Genre Film Festival (GEF)* examines the avant-garde theory in practice when the idea of antifilm becomes public during the four GEF festivals: *Antifilm and New Tendencies* (1963), *Film Exploration and Exploration through Film* (1965), *Cybernetics and Aesthetics* (1967), and *Sexuality as a Possible Way to New Humanism* (1970).

The reception of the new movement is described during the discussions between members of the Belgrade and Zagreb school, thus enlightening anti-film not as a genre of film but as a playful, *geff* spirit.

For each edition of the festival, basic information is listed, and specific thematic and theoretical settings are explained. In conclusion, the chapter examines anti-film in practice, defines the term *fixation film* introduced by Dušan Stojanović as a genre inherent to Zagreb experimenters,

and the chapter also focuses on the typologies of GEFf experimental films, from the film of reduction, minimal and structural film, materialistic film to expanded film which in practice is found in the films of the author and the spiritual leader of the movement, Mihovil Pansini, as well as those of Vladimir Petek, Tomislav Gotovac, Ivan Martinac, Ante Verzotti, Milan Šamec and Zlatko Hajdler.

KEY WORDS: *amateur film, anti-film, avant-garde, cine-club,, experimental film, GEFf*